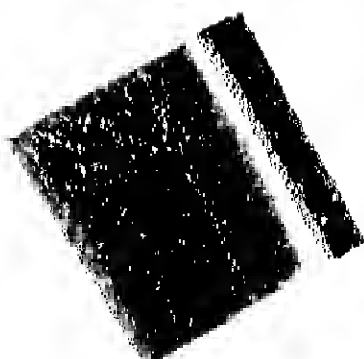
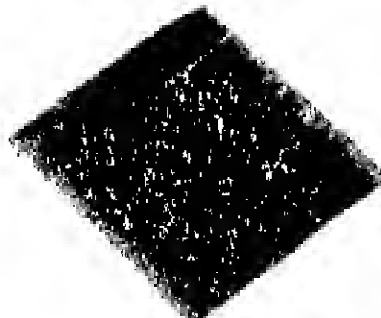
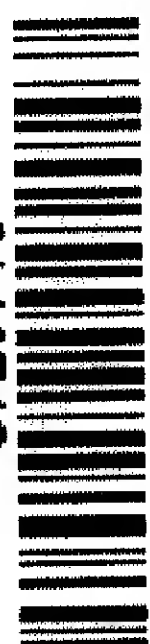


المكتبة العامة بجامعة القاهرة



0146748

0146748



Bibliotheca Alexandrina

اللقاء في الشعر العربي

جميع الحقوق محفوظة
لدار الحصاد

الطبعة الأولى
حزيران ١٩٨٩

صمم الغلاف الفنان أحمد معلّ

دار الحصاد للنشر والتوزيع

ماجستير في علوم اللغة

الالتقاء في الشعر العربي

دار الحصاد للنشر والتوزيع

دمشق - برامكة - جانب سانا هـ: ٢٤٦٣٢٦

مقدمة

يتناول هذا البحث بالدراسة والتحليل «الإيقاع في الشعر العربي»، مُتدرِّجاً من البدايات الإيقاعية الأولى، إلى القصيدة العربية ذات الإيقاع الواضح، والوزن الدقيق المتنوع . . وبمنهج وصفي، تحليلي، يُلمُّ بالجوانب التاريخية للموضوع . وقد تناولت في الفصل الأول منه:

١ - البدايات الإيقاعية الأولى: حيث وَقَّفتُ فيها على نماذج تتعلق بحياة العربي في الصحراء، وقصة بحثه عن منابع الماء، ومنابت العشب . . وما كان يعترضه من مشقة وعنت في الرحلة، في قطعه المسافات الجُرْد الشاسعة، والفلوات القفراء . . مما دفعه إلى الغناء والتشيد، دفْعاً للملالة، وترويحاً عن النفس، وتنشيطاً لآبله، فكان الحُداء والنَّصْبُ والركبانية - ثم أفردت الرجز من بينها كفن انبثق من الصحراء، ثم تحوَّل إلى فن شعبي، واستقر في

وزن واضح . . ووقفت على النماذج الأخرى المتصلة
بقصيدة العرب الدينية، المنبثقة عن طقوسها وتقاليدها في
هذا المجال، كالتهليل والقلس والتغير. .

٢- القيمة الإيقاعية للنماذج المتقدمة: وقد رأيت في هذه
النماذج قصوراً إيقاعياً واضطراباً. .

٣- استواء القصيدة العربية في الوزن والنهج،
والأغراض. . وقد رأيت أن هناك بوناً واضحاً بين النماذج
الإيقاعية الأولى، بما فيها الرجز، وبين القصيدة العربية
الجاهلية الناضجة في الإيقاع والهدف والفرض والنهج. .
فرأيت أن هناك حلقة مفقودة بينهما. . .

أما في الفصل الثاني:

فقد تناولت بالدراسة نظرية الخليل بن أحمد الفراهيدي
في الإيقاع الشعري العربي، فألقيت نظرة على:

١- بناء النظرية. .

٢- أسس هذه النظرية في:

أ- المقطع والوزن ب- الموسيقى الخارجية في العروض

٣- الموسيقى الداخلية في الشعر العربي، وهو ما أغفله

الخليل، ودرسه البلاغيون، وقد تناولت هذا الجانب بشيء
من التفصيل وفي الختام لخصت البحث في نتائج. .

وقد أشرت إلى آراء الدارسين المحدثين، ووقفت عند

الصالح منها . . أما مُعْتَمَدُ هذه الدراسة فهو:

- ١ - أبحاث الدارسين . . وأهمها بحث الدكتور عبد المجيد عابدين في نشأة الوزن عند العرب . .
- ٢ - كتب اللغة المعاصرة . .

٣ - كتب العروض والقافية ، وقد توافق بحث «المقطع والوزن» مع بحث اضافة الدكتور محمد علي سلطاني إلى كتابه العروضي المذكور في هذا البحث مؤخراً وبعد طباعته .

- ٤ - مباحث في الدراسات الغنية للشعر العربي
 - ٥ - محاضرة ألقيتها في المركز الثقافي العربي . .
- وقد ذكرت هذه المراجع في «تُبث المراجع» في نهاية البحث . .

* * *

وقد كان لأستاذي المشرف على هذا البحث، الدكتور مسعود بوبو، فضل كبير في الإشراف والتوجيه، وتعديل هام في الخطة . .

وبعد فهذه دراسة لا أدعي أنها أصابت كثيراً، بقدر ما أثارَت من نقاط، وأنَّ مافيها من جَهْدٍ يغفر مافيها من نَقْص، والله المُستعان .

عبد الرحمن آلوجي

في ٢٨ شباط ١٩٨٣ /

الفصل الأول

«مراحل الإيقاع الشعري»

إن الصورة الشعرية التي نجدُها بين أيدينا، مُتمثلة في الشعر الجاهلي، تُجسّد شكلاً متطوراً للإيقاع الشعري العربي، بعد أن قَطَعَ أشواطاً ومراحل من التطور، خلال مسيرة تاريخية طويلة، فهو يُمثّل: «أول صورة شعرية راقية لأنغام الشعر العربي، وألحانه، هي صورةُ العصر الجاهلي، وهي خاتمةُ صور كثيرة سبقتها، من فجر الإنسانية الذي انبثق في صحراء العرب، إلى أوائل القرن السادس الميلادي، إذ أخذت صيغتها النهائية في تلك الأوزان والبحور، التي اكتشفها الخليل في أوائل العصر العباسي . . .»^(١)

فالصيغة الإيقاعية في الشعر العربي الجاهلي، تُمثّل ضرباً متقدماً، معقّداً، بالقياس إلى البدايات الوزنية الأولى، وهو يحاكي تطوراً واسعاً، دونه مراحل من الأشكال المفتقرة إلى النضج والإكتمال ولا ريب أن البدايات الإيقاعية الأولى، تشكل صيغاً مضطربة، لم تنتهج خطأً وزنياً ثابتاً، وواضحاً، فهي تتفاوت - فيما بينها - في اقترابها من الطابع الإيقاعي المنتظم من جهة، كما أنها تتفاوت في ارتباطها

(١) النقد الأدبي، دكتور شوقي ضيف، ط ثامنة، ص ١٠٠ /

بالحركة الموقّعة المتّصلة بالرحلة والراحلة، أو بالعبادة والتعبّد، ولكن ما ينتظمها جميعاً قصورها الإيقاعي، فبينها وبين الإيقاع الناضج، المكتمل في القصيدة العربية الجاهلية، أشواط ومراحل كما أسلفنا، وقد طوي كثير منها.. فما هي هذه البدايات؟

(١)

أنواع الإيقاع الشعري الأولي :

(أ) الحداء

إذا حاولنا أن نستقرئ هذه الأشكال الإيقاعية الأولية، أو بدايات الوزن الشعري، وجدناها مرتبطة أشد الارتباط بحياة العربي في البادية من جهة، وبعقيدته الدينية، وما تقتضيها من طقوس وتقاليد وأدعية وصلوات من جهة أخرى.. فالحياة في البادية قائمة على رحلة، وتنقل طلباً للكلا والماء، فالعربي لا يحط إلا ليرحل، «فالاستقرار عنده جمود، والسكون عنده موت، وهو دائب الحركة، سريع التنقل من مكان إلى مكان..»^(٢)

وعدة العربي في هذه الرحلة العسيرة، الدائبة، صبر في

(٢) بحث في (نشأة الوزن عند العرب) نشر في مجلة المجمع العلمي العربي دمشق، واطلعت عليه مستقلاً ص ٤٢ / للدكتور عبد المجيد عابدين .

طلب الحياة، وعراك في سبيل الرزق، وصراع من أجله،
تصحبه في قطع تلك البقاع الجرد إبلة، التي دربتها
الصحراء على احتمال المشقة، ومكابدة غنت الحياة،
يستحثها بأغنية الصحراء العريقة، والممتدة في أعماقها،
تلك هي الحداء «بأسلوب متوافق مع هذا السير
الصحراوي، المتشد حيناً، المُسرّع حيناً آخر يغني إبلة
فتهادي متجاوبة مع غنائه، مستوسقة . . » و«دليل ذلك ما
روته الأخبار عن غناء البادية كالحداء» وهو «أقدم أغاني
البادية . . »^(٣)

فهو من أقدم الأشكال الإيقاعية الموقعة، المترافقة مع
سير الإبل في الصحراء، الحادية لها . . وقد ثبت في «جمهرة
أشعار العرب» أن «قيس بن عاصم، قدم على رسول الله
(صلى الله عليه وسلم) فقال: أتدري يارسول الله، من هو
أول من رَجَز، قال: أبوك مُضَرُّ، كان بأهله، فضرب يَدَ
عَبْدٍ له فقال: وايداه. فاستوسقت الإبل، وطربت لها،
فقال مُضَرُّ كلاماً بهذا الاتجاه يسوق إبلة . . »^(٤)
والرواية تنتهي إلى ابن اسحق وابن اسحق أول من

(٣) البحث السابق ص ٤٢ .

(٤) محاضرة مدونة د. عبد الحفيظ السطلي . جامعة دمشق ،
تاريخ ١٨/١٢/١٩٨٢ .

أسقط الأسانيد^(٥) «فهو إن كان صحيحاً يرقى إلى حياة النبي ﷺ وهو إن كان ضعيفاً فإنه يرقى إلى القرن الثاني للهجرة حيث توفي ابن اسحق (١٥٠) هـ. ويمكن أن نجد في النص:

١ - قدم الرجز.

٢ - ارتباطه بالحذاء . .^(٦)

ولكن ما يهمننا من هذا النص قدم الحذاء نفسه، وارتباطه بحياة الصحراء، وسير الإبل، واستحثاثها وهو لاشك متوغل في القدم، متصل بدافع نفسي هو: ترويح الحادي عن نفسه، وتنشيط ابله في رحلة طويلة، تخترق القفار الشاسعة . . وهو غناء يضم مقاطع توافق ضوابط الحركة الموقعة في سير الحيوان، وتختل، وتضطرب باختلال هذا السير واضطرابه، «سرعة وخفة، أو بطئاً وثقلاً، إلى جانب عدم انتظام السير في كل فالحادي يجاري «حركات سير الحيوان الذي يرافقه، ويحرص على تنشيطه واجتذابه إليه . . .» «وهو من أجل ذلك يكرّر مقاطعه ويرجع . .»^(٧) . .

(٥) لم يروها متصلة .

(٦) محاضرة الدكتور عبد الحفيظ السطلي .

(٧) دكتور عابدين ص (٤٩ - ٥٠) .

فلا يمكن أن يستقيم الوزن، وتنسجم مقاطع الكلام،
إذا كان السير أهم الضوابط المحركة له، إلى جانب أمور
فنية، ترجع إلى طبيعة الوزن والقافية، ومافيهما من كدّ
الذهن، وإعمال الفكر، وهذا المجهود لا يتحقق مرتجلاً لأنه
«عمل مزدوج يتطلب غير قليل من المعاناة، ويضع في سبيل
المنشيء قيوداً يتعذر معها أحياناً، أن يقع على الوزن عند
مواجهة القافية...»^(٨) . . . والسجع أقدم من الرجز في
ارتباطه بهذا الفن الصحراوي، فهو أطوع منه وأقدر على
الارتجال، أو مدّ المغني بمقاطع إيقاعية غير تامة الوزن،
وإن كان ملوناً بما يشبه القافية . .

ولكن ذلك لا ينفي أن يُقدّم الرجز - كشكل إيقاعي أكثر
تطوراً - مادةً للحداء، يتخذها العربي أداة حث وتنشيط
لإبله وترويحٍ عن نفسه في سَفَر طويل، وصحراء لاهبة .

- مما تقدم نصل إلى :

- ١ - الحداء من أقدم أغاني الصحراء . .
- ٢ - له صلة بالرحلة والإنتقال . .
- ٣ - مترافق مع الحركة الموقّعة لسير الإبل، يضطرب
باضطرابها، ويستقيم بانسجام الحركة وتوافقها . . .
- ٤ - يرتبط الحداء بالسّجع في بدايته ثم بالرجز . . ،

(٨) المصدر نفسه ص (٤٢)

فالسجع مادته الإيقاعية الأولى ، بما ينتهي به من فواصل متشابهة ، تفتقر إلى الوزن السوي المطرد ، والرجز متطور عنه ومرتبطة به ، لأنه يمثل مرحلة من الاكتمال الوزني المكرر « المرجع . . » .

٥ - ابتعاد الحداء عن الكلام الموزون المقفى أمر تقتضيه طبيعة الحداء نفسه ، القائم على الإرتجال ، وسرعة التوافق مع حركة السير ، مما يخف فيه قوة الضبط والإحكام ، وهما ناتجان عن إعمال الذهن ، ليخرج الكلام مستقيماً الوزن والقافية ، إلا في المرحلة المتأخرة حين وُجدَ الرجز ليكون مادة إيقاعية تخدم هذا الفن الحياتي في الصحراء . .

* * *

ب - النصب :

وهو من الأشكال الحركية الأولى ، المتطورة من الحداء . . « والنَّصْب صورة متطورة من الحداء »^(٩) وهو مرتبط - كالحداء - بالغناء ، ومتصل - كما تنص عليه مادته اللغوية - بالجهْد ، والتَّعب والإعياء ، ففي اللسان - مادة نصب - « النَّصْبُ : الإعياء من العناء ، والفِعْلُ نَصَبَ الرَّجُلُ بالكسر نَصَباً : أعيا وتعب يقول النابغة :

(٩) بحث الدكتور عابدين ص ٤٤

كليني لَهُمَّ يَا أَمِيمَةَ نَاصِبٍ
قال الأصمعي : نَاصِبٌ : ذِي نَصَبٍ ، وَعَيْشٌ
نَاصِبٌ : فِيهِ كَدٌّ وَجَهْدٌ . . وَبِهِ فَسَّرَ الْأَصْمَعِيُّ قَوْلَ أَبِي
ذُؤَيْبٍ :

فَغَبِرْتُ بَعْدَهُمْ بَعِيشٍ نَاصِبٍ . . .

قال أبو عمرو في قوله نَاصِبٍ ، نَصَبٌ نَحْوِي : أَي
جَدٌّ^(١٠) . . .

فمدار مادة نَصَبٍ في اللسان على : الإِعياء والجهد ،
والجدُّ نحو الشيء أي الإسراع نحوه . . وهما معنيان
متلازمان ، فالإِعياء يعقبُ الإسراع ، والإِسراع سببُ
الاجتهاد والتعب . . وفي كليهما حركةٌ وجدٌّ فالنَّصَبُ متصل
بحركة ، وإن كان متطوراً عن الحذاء إلأى « أنه أرقُّ »^(١١) . .
فالأولى به أن يكون « غناء الجادين في السير . . »^(١٢) . .
وهو طبيعي في انبثاقه عن الحركة الموقَّعة ، وإن كان أعذبَ
وأرقُّ ، بحكم تطوره وصقله مع الأيام ، مترافقاً برحلة
الجماعة ، وهم يعبرون بجِدٍّ وسرعة ، مُتَرَنِّمين بهذا الإيقاع
المنتظم ، مُراعين أبعاداً وفواصل ، تنسجم مع الإسراع ،

(١١) دكتور عابدين - بحث في نشأة الوزن ص ٤٤ .

(١٢) المصدر نفسه السابق .

(١٠) لسان العرب لابن منظور مادة (نصب) .

وتَصْقُلُها التجربة الزمنية ، وهو لا يختلف في منشئه عن الحُداء ، فالدافع إليهما واحد ، ينبعث من : تزجية الوقت ، ودفع الملالة والسأم ، والترويح عن الذات تحت ضغط الرحلة الطويلة الشاقة ..

أما ماذا نقصد بكونه « أرق » فإن ذلك يتعلق بأمرين :

١ - المادة الغنائية : حيث يفترض أن يكون الكلام أكثر عذوبة وليناً .

٢ - الفواصل الإيقاعية : والمنسجمة مع السرعة ، والجدُّ في السير ، والحركة الجماعية التي يُفترض ألا يكون ثمةَ نِشاز يخالف النغمة المشتركة ، المنبعثة مع الحماس والاندفاع الى الهدف بجِد ونشاط ..

فالنَّصْبُ : شكلٌ إيقاعي آخر من الترنيمات الأولى التي انبعثت من الصحراء ، مترافقة بظروفها ، وقصة الرحلة ، مترافقة مع الفواصل والأبعاد الزمنية التي تتحكم بها هذه الحركة ، تستمد مادتها من دافع نفسي قوامه : حَماَسٌ وِجدٌ لقطع الطريق الطويلة ...

* * *

جـ الرُّكْبانية :

والرُّكْبانية ضَرْبٌ من الأُضْرِب الفنية المرتبطة بحياة

الصحراء ، متصلةً بها أوثق اتصالٍ ، وذلك في قطع
المسافات الواسعة ، بحثاً عن مَوْرِدِ ماءٍ أو موطنٍ كلاً . .
وإذا كانت الرحلة مُشَارَكَةً جماعيةً ، لها هدفٌ حَيَوِيٌّ
ووجداني ، حيث ترتبط بمصير مشترك . أقول إذا كانت
الرحلة تفترض ذلك ، فالأولى بالجماعة أن تنقاد منسجمة ،
وأن يَشُدُّ الأفراد أزر بعضهم بعضاً ، في ظلِّ قيادةٍ ، تخطط
للرحلة ، وترسم الهدف ، وتتمسك بمورد الماء ، وتدافع
عنه . . فالحياة ضنكة لاستقرار فيها ، ما تكاد القبيلة تحط
حتى ترحلَ ، وإذا علمنا أن السُّبُلَ طويلةً ، والدروبُ
وعثاءٌ وَغَرَّةٌ ، فالأجدى أن تشترك القافلة في تربيّاتٍ
فطرية ، تستحث بها خطا الدوابِّ أن تُرَهِّقَ ، وتُنشِطُ
مندفعةً ، وتنهجُ الجماعة في حماس النشيد بقوة ، تستمدُّ منه
ظلال القوة ، وإيجاء العناء على تحمل طول المسافة وعَنَتِهَا ،
تُلَبِّي في ذلك دفعاً غريزياً في ذات الإنسان ، قوامه : محاولةُ
التخفيف عن النَّفسِ ، بما يمتلكه هذا الكائن من طاقةٍ
فنية ، يترنم بها ، ويُدُنِّدِن على أنفاسها ، وقد تعلو النبرات
بدفع الحماسة ، فتتدافعُ الجُمَلُ متوازنةً ، ذات إيقاعٍ
مُنْتَظَمٍ ، وإنشادٍ مُوقَّعٍ . . تراعي الأبعاد الزمنية ، وتحقق
توافقاً في المقاطع الى حَدٍّ ما ؛ . خصوصاً إذا كان النشيد
جماعياً كما في الرُّكْبانية ، والتي تُعَدُّ من أشكال الإنشاد

الجماعي : فهي « غناء تنشده جماعة الركبان كلها ، إذا
ركبوا الإبل » مترافقة بـ « الحركة الجماعية الموقعة ، لصوت
أخفاف الإبل . . »^(١٣) ولا نعدم أن نجد مع هذه الأشكال
الغنائية ، استخدام الأدوات والآلات الموسيقية ، الوترية ،
والنافخة ، والصنوج . . « وترينا نقوشهم - أي العرب -
أسماء عديدة من الآلات الموسيقية ، كانت تصاحب الغناء
عندهم ، سواء كان ذلك داخل المعابد ، أو في المحافل
العامّة ، واستعانوا أيضاً بالحركة الموقعة لحركة السير
والرقص الى جانب الغناء والموسيقى . . »^(١٤) . . فهناك
تلازم بين الغناء والموسيقى . وإذا كان التوافق بين هذا
الغناء وأخفاف الإبل - كحركة موقعة - أمراً طبيعياً ، فالأولى
أن تكون الألحان الموسيقية عاملاً مساعداً لإغناء النغم
ومدّه ، وإضفاء الطرب عليه . . خصوصاً إذا علمنا أن
الترويح عن النفس من أغراض الغناء الكبرى . .

د - القَلَسُ أو التَّقْلِسُ :

والقَلَسُ نوعٌ من أنواع الغناء ، مصحوبٌ بالضرب على

(١٣) د . عبد المجيد عابدين ص ٤٣ .

(١٤) المصدر نفسه ص ٣٤ .

الآلات الموسيقية « مصحوبٌ بضرب بالذُّفِّ ، ونَفْخ المِزمار ، وحركات الرقص واللعب بالسيوف والريحان ... »^(١٥) .

فهو فنُّ أكثر تعقيداً تشترك فيه عناصر فنية إضافية ، إذ هو غناء وموسيقى ورقصٌ ، ولعبٌ بالسيوف والريحان ..

وله ارتباط وثيق بحياة العرب الدينية والاجتماعية . فهو مظهر من مظاهر التعبد ، وضربٌ من « الدعاء والتهليل .. »^(١٦) وهم خلال ذلك « يضربون أيديهم على صدورهم ، وينحنون تقرباً وإظهاراً للخضوع ... »^(١٧) فظاهرٌ أنه من الأشكال التعبدية التي تقوم على التحسر والتوبة والتقرب الى المعبود ، بإظهار الخضوع والخشوع ، والضرب على الصدور ، مصحوباً بأدعية وأناشيد ، فيها حماسٌ وقوةٌ ، لما يصحبه من لعب بالسيوف ، وحركات عنيفة فيها رقصٌ وأصوات .

وكُلُّ ذلك يفترض نظاماً إيقاعياً ، تنسجم فيه النغمات ، وتتوافق مع هذه الحركات والانحناءات ، واللعب .. والأنغام الموسيقية الموقَّعة ، مما يَقِفُّنا أمام إيقاع أكثر غنى

(١٥) انظر د. عابدين - في شأة الوزن عند العرب - ص ٤٤ .

(١٦) المصدر نفسه .

وخصوبة... سِيَّما أنه يتكىء على جانب حضاري
تعبدى... .

وقد استمرت هذه العادة إلى ما بعد ظهور الإسلام ، في
اللسان : « القَلَسُ والتقليس : الضربُ بالدُّفِّ والغِنَاءُ ،
والمُقَلَّسُ : الذي يلعب بين يديَّ الأمير إذا قَدِمَ المِصرَ... .
قال الكُمَيْتُ ، يصف دُباً أو ثَوْرَ وَحْشٍ :

فَرَّدُ تَغْنِيهِ ذِبَّانُ الرِّياضِ كما
غَنَّى المَقْلَسُ بطريقاً بأَسْوارِ
أراد مع أسوار... . »^(١٧) .

فنصَّ اللسان يُقَرُّ القَلَسُ الاجتماعي . إذ أن المُقَلَّسَ :
يلعب بين يَدَيَّ الأمير إذا دخل مِصرًا من الأمصار زائراً أو
متفقداً ، فيُخْتَفَى به بالتقليس... .

ويؤكد المصدر نفسه استمرار هذا التقليد إلى ما بعد
ظهور الإسلام حين اختفى المقلسون بقدوم عمر بن
الخطاب - رضي الله عنه الشام « ومنه حديث عمر - رضي
الله عنه - لَمَّا قَدِمَ الشَّامَ : لقيه المقلسون بالسيوف
والريحان... . »^(١٨) .

(١٧) انظر اللسان - مادة قلس .

(١٨) المصدر نفسه - مادة قلس .

مما تقدم نصل إلى أن القلّس :

١ - ظاهرة إيقاعية جديدة ، أكثر غنى وتطوراً وثباتاً في القيم الإيقاعية ، لما تَصَحَّبَه الآلات الضابطة للحركة ، إلى جانب اللعب المتوافق بالسيوف . . ولا يَبْعُدُ أن يكون لهذه الظاهرة ماضٍ أكثر توغُّلاً وعمقاً مما وصلنا من الجاهلية فقد أكَّدَ الكميت ارتباط القلّس بالطريق ، والطريق واحد البطارقة : وهم رجال الدين المسيحي . . وقادة الجند « غَنَى المَقْلَسُ بطريقاً بأسوار . . »

ومعروف أن النصرانية كانت في جزيرة العرب إلى جانب اليهودية ، وقد تركزت في (نجران اليمن) ، ومعلوم أيضاً أن اليمن موطن حضاري عريق ، تناوبت على أرضه حضارت « حمير ومعين وسبأ » ، والشواخص والآثار الحضارية شاهدٌ ناطق « الخورنق والسدير . . » فلا يَبْعُدُ أن يكون لذلك الفن صلة حضارية عريقة بذلك الماضي المتألق . . ووصل إلينا في هذا الطابع الذي وصفه اللسان ، وساق عليه دليلاً شعرياً ، يمكن أن يُتَّخَذَ مفتاحاً لفهم حضاري أوسع ، يتخذ هذا الفن منطلقاً ، وهو بابٌ يمكن أن يولج ، وأن يُدْعَمَ بالمكتشفات والنقوش لنقف على الجذور الحضارية الأكثر عمقاً ، سيّما أنه أصبح فناً ذا

تقاليد فيه (لعب ورقص وموسيقى) ، وهو أشبه بمراسيم
استقبال الرؤساء والملوك :

« المُقْلَس : الذي يلعب بين يَدَيَّ الأمير إذا قدم المِصرَ . »

٢ - كما أن القَلَسَ يفترض نوعاً من الحِذْق والمهارة ، فهو
أشبه بصناعة فنية معقدة ، يفترض عدة عناصر :

أ - مقلساً يلعب بالسيف والريحان . .

ب - جوقة مغنية ، وقد تشترك في الرقص أو ترافقها جماعة
الراقصين . .

ج - الضاربون على الصدور ، المظهرون للندم ، والمتقربون
إلى معبودهم . .

د - نشيداً جماعياً فيه « تهليل ودعاء . . » .

ولاشك أن الذي يقود هذه الجوقة الفنية المتكاملة ، هو
المُقْلَس ، الذي يلعب بالسيف . . ويعزز هذا التعقيد كونُ
هذا الفن متحدرًا من صيغ حضارية متقدمة ، غابت عنا
جذورها ، لغياب كثير من المعالم ، والرموز القديمة . .
ولضياع تراث كثير كما قرر النقاد قديماً وحديثاً . .

٣ - وهو يفترض اختلاف هذا الضرب عن الأشكال
الإيقاعية المتقدمة ، فهو لَوْنٌ حضاري عقائدي ، في حين
وَجَدْنَا « الحداء والنصب والركبانية » لوناً بدوياً ، مرتبطاً

بحياة الحلّ والترحال . . كما أنها كانت تمثل شكلاً إيقاعياً
ساذجاً ، لا تعقيد فيه . .

٤ - وهو يرتبط بالحياة الدينية في « البوادي العربية في
الجاهلية » إلى جانب المواطن الحضرية ، إلا أن البادية
كانت تستمد تراثها الديني من المواطن المستقرة ، وإن
كانت الوثنية سائدة ، إلا أنهم كانوا يتخذون الأصنام
ليتقربوا بها إلى الله « ما نعبدهم إلا ليقربونا إلى الله
زلفى . . »^(١٩) ولكن هذا الارتباط قائم على تأثير الفكر
المرتبط بالمواطن المتحضرة ، في الحياة البدوية . . وهذا
افتراض يحتاج إلى مزيد من التنقيب والبحث . .

ومهما تكن خلفيات هذه الظاهرة ، فإن ما يهمنا أنها
« ضرب إيقاعي معقد » يستوجب توازناً ودقة أكبر في الترتم
الإيقاعي « لمرافقة الغناء والتهليل عناصر ضابطة » « من
اللعب والرقص والموسيقى » وهي عوامل تحدد « الفواصل
والأبعاد الزمنية بين مقاطع الكلام بتوازي أدق . . »
« فبداية الحركة الموقعة ونهايتها تقوم مقام الصوت »^(٢٠)
فالحركة الموقعة « رقص ، لعب ، موسيقى . . » من

(١٩) د. عابدين بحث ص ٤٥ .

(٢٠) د. عابدين المصدر نفسه . ص ٤٥ .

العوامل الهامة في ضبط الإيقاع ، وتوجيهه . . وهي هنا
أكثر غنى وتعقيداً . .

* * *

هـ - التهليل :

والتهليل من الصور الإيقاعية ، المرتبطة بحياة العرب
الدينية ، فهو يتفق مع القَلَس في سبب نشأته ، واقتترانه
بالتعبد والخضوع للمعبود ، ولكنه أقل تعقيداً ، وقد يكون
فردياً ، إذا أَهَلَّ المتعبد ، أو اعتمر المُحَرِّم ، فرفع صوته
بالدعاء ، آيأً وراجياً ومستغفراً . . وقد يكون جماعياً إذا
التقت الجماعة في مواسم الحج ، وقد كانت هذه الفريضة
معروفة قبل الإسلام ، هنالك يهلون ، ويرفعون أصواتهم
بالدعاء . . لا ترافقهم جوقة غنائية ، ولا أنغام مُطربة ،
ولا دفوف وصنوج . .

جاء في اللسان « وأصله - أي التهليل - رَفَعَ الصوت .
وأَهَلَّ الْمُعْتَمِرُ : إذا رفع صوته بالتلبية . . . »^(٢١) فقوامه :
رفع الصوت بالتلبية بدعاء مُعَدُّ مُسْجَعٍ ذي إيقاع منتظم ،
من ذلك دُعَاءٌ ثَقِيفٌ في التلبية :

(٢١) اللسان - مادة هلل .

« لَبَّيْكَ اللَّهُمَّ لَبَّيْكَ ، إن ثَقِيْفاً قَدْ أَتَوَكَ ، وَأَخْلَقُوا الْمَالَ
وَقَدْ رَجَوْكَ . . »^(٢٢) .

فَوَاضِحُ أَنَّ الْفَوَاصِلَ الْمُسَجَّعَةَ ، تَفْصِلُ بَيْنَ الْكَلَامِ ، فِي
تَرْنِيمَاتٍ وَإِيقَاعَاتٍ مُنْتَظِمَةٍ تَكَادُ تُشَكِّلُ « التَّجَارِبَ الْوِزْنِيَّةَ
الْأُولَى . . . » وَالَّتِي اقْتَرَنْتْ بِالْحَرَكَةِ . . »^(٢٣) وَهَذِهِ الْحَرَكَةُ هِيَ
حَرَكَةُ الطَّوَافِ حَوْلَ الْكَعْبَةِ ، وَقَدْ ذَكَرَ أَمْرُ الْقَيْسِ هَذِهِ
الظَّاهِرَةَ التَّعْبُدِيَّةَ فَقَالَ :

فَعَسَى لَنَا سِرٌّ كَأَن نَعَاجِهِ

عِذَارِي « دُورِ » فِي مُلَاءٍ مُذَيَّلٍ

فَالْعِذَارِي بِأَثْوَابِهِنَّ الْمَذِيلَةُ « الْمَخْطُطَةُ » يَدْرَنَ حَوْلَ

« الصَّنَمِ دُورِ »

وَمَادَةُ التَّلْبِيَةِ عِنْدَ ثَقِيفٍ تَقْفُنَا أَمَامَ الْفَوَاصِلِ الَّتِي تَرَاعِي
الْحَرَكَةَ ، بِالإِضَافَةِ إِلَى أَنَّ التَّزَامَ الْمَتَضَرِّعَ الْإِيقَاعَ فِي كَلَامِهِ
ظَاهِرَةٌ مُؤَثِّرَةٌ ، لَهَا فِعْلٌ إِيْجَابِيٌّ فِي نَفْسِهِ ، تَبَعْتُ النَّدَمَ مِنْ
جِهَةٍ ، وَالرَّجَاءَ فِي الْغَفْرَانِ مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى . . إِضَافَةً إِلَى
أَنَّ الطَّابِعَ الْجَمَاعِيَّ لَصِيغَةُ الدَّعَاءِ أَكْثَرُ بَلَاغاً وَإِتْقَاناً . وَهُوَ
أَقْرَبُ إِلَى الصَّفَاءِ الْفِكْرِيِّ ، وَإِعْمَالِ الذَّهْنِ لِمُتَحَضِّرِ
صُورَةِ الْخُشُوعِ وَالْإِنَابَةِ . .

(٢٢) د. عابدين ص ٥١ .

(٢٣) المصدر السابق .

ولم تكن تلبية ثقيف وحدها مُحْتَذَاةً ، بل كان ذلك لمختلف القبائل فقد ذكر المحبر « إحدى عشرة تلبية . . . »^(٢٤) وجاء الإسلام ليقر هذه الظاهرة التعبدية ، ولكن بإزالة مظاهر الشرك المتمثلة في الأوثان المزروعة في كل مكان بالكعبة ، فَحُطِّمَتِ الأوثانُ ، وتوجَّه النداء إلى الخالق الأعظم للكون فاختلفت صيغة التلبية ، وانتقلت إلى مظهر جماعي مُدَوٍّ . في اللسان :

« وتكرَّر في الحديث ذكر الإهلال ، وهو رفع الصوت بالتلبية ، وإنما قيل للإحرام إهلالٌ : لرفع المحرم صوته بالتلبية ، وكل رافع صوته فهو مُهْلٌ . . . »^(٢٥) فرفع الصوت بالتلبية تهليل . .
أما صورة التلبية الإسلامية فهي :

« لبيك اللهم لبيك ، لبيك لا شريك لك
ليبك ، إن الحمد والنعمة لك والملك ، لا شريك لك
ليبك . . . » .

فواضح في التلبية الإسلامية (نفْيُ الإشراك) وإفراد الله (بالحمد والنعمة) وتأكيد ذلك . . ومن مظاهر الوثنية في الإهلال ما ذكره اللسان « هو ما ذبح للألهة ، وذلك أن

(٢٤) المصدر نفسه .

(٢٥) اللسان - هـل .

الذابح كان يسميها عند الذبح ، فذلك هو
الإِهلال .. «^(٢١)
فالتهليل :

- ١ - ظاهرة تعبدية ..
- ٢ - قوامه : رفع الصوت بالتلبية ..
- ٣ - مادّته : أسجاع مرتلة ، ذات إيقاع ،
وفواصل ، تعتبر من البدايات الوزنية الأولى ..
- ٤ - أقلُّ تعقيداً من التقليل .. فهو غير مرتبط
بأسس وعناصر فنية أخرى .. مما يؤكد توغله في القدم ..

* * *

و - التغير :

وقد ارتبط بالتهليل من حيث : المنشأ الديني ظاهرة
أخرى هي (التغير) ، وهو نوع من الإنشاد الديني ،
مرافق الرقص ، والتمرغ بالتراب « التغير » « اصطنعه
أهل الجاهلية ، وهو بقية من المحافل الدينية المقدسة
القديمة ، كانوا يصيحون بالدعاء والابتهاال وطلب
المغفرة .. وقد استمر التغير بعد الإسلام وأنكره
الفقهاء .. » قال الأزهري : وقد سموا ما يطربون فيه

(٢١) المصدر نفسه - هـل .

من الشعر في ذكر الله تغبيراً كأنهم إذا تناشدوا بالألحان
طربوا فرقصوا وأرهجوا . . . - من الرهج : وهو الغبار -
ومنه التغبير»^(٢٧)

فالتغبير يقترب بالإنشاد الشعري ؟ ! ولكن أيُّ شعر
هذا ؟ لا ريب أن هذا الشعر من النوع المقترب بالعبادة ،
المتضمن طلب الغفران والتوسل إلى الله . . ولكن لم نعرف
من الشعر الجاهلي هذا الضرب من الشعر التعبدية . فهل
ضاع مع ما ضاع من الشعر العربي ؟ أم أن الأزهرى استند
إلى أقوالٍ لم يعزُ إليها هذا الرأي وهي تذهب إليه غيرَ
مسندة ؟ أم أنه من الإيقاع المنتظم سُمي شعراً ، وهو من
الأسجاع - كأسجاع التلبية - وخولط بينه وبين الشعر ؟ !
أسئلة تحتاج إلى مزيد من التوثيق للرد عليها . .

ولكن ما يلحظ هنا :

- ١ - كَوْنُ التغبير ظاهرة تعبدية كالقلس والتهليل . .
- ٢ - ارتباطه بحركة عنيفة ، لدرجة التمرغ في
الرهج - الغبار -

- ٣ - ارتفاعه بالصياح ، ورفع الصوت بقوة . .
- ٤ - استناده إلى أقوال شعرية أو ما يقترب منها . .
- ٥ - استمرارها إلى ما بعد الإسلام . .

(٢٧) د . عابدين - ص ٤٤ .

فالتغير من المظاهر الإيقاعية التي تكاد تكون وسطاً بين التهليل والقلّس ، فهو أكثر تعقيداً من التهليل ، وأبسط من القلّس . . ولكن هذه الأشكال الثلاثة ظلت مستقلة ، وتجاوزت العصر الجاهلي ، وبقيت بعد ظهور الإسلام ، فعُدل الإسلام من بعضها كالتهليل وأنكر بعضها « التغير . . » وأبقى من التقلّيس « المظاهر الاجتماعية » القائمة على « استقبال الولاة . . »

ولكنها جميعاً تلتقي في :

- ١ - كونها ظواهر تعبدية . .
- ٢ - ارتباطها بالقول الموقع المسجع . .
- ٣ - اقترانها بالحركة في تفاوت . .
- ٤ - تعاصرها ، وامتداد تأثيرها إلى ما بعد الإسلام . .

ولكن الذي يهمننا منها جميعاً ، هو كونها تشكل التجارب الإيقاعية الأولى من القول العربي . .

* * *

ز - الرّجز :

الرّجز أقربُ الأشكال الإيقاعية إلى الشعر ، فهو يقوم على مقاطع منتظمة ، لعلّها تطورت من الأسجاع ، وفي

التراث الإيقاعي العربي مايوميء إلى مثل هذا التطور فهذه
سعدى بنت كريض تتكهن - مُسَجَّة - فتقول : « مِصْبَاحُ
مِصْبَاح ، وقوله صَلاح ، ودينه فَلَاح ، وأمره نَجَاح ، وقرنه
نِطَاح ، ذَلْتُ له البَطَاح ، ما يَنْفَع الصَّبَاح ، لو رَقَعَ
الذَّبَاح ، وسُلْتُ الصَّفَاح ، ومُدَّت الرِّمَاح . . . »^(٢٨) وكلُّها
من وزن (مُسْتَفْعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ)

فالنص الذي بين يدينا يمثل وَزْنَ الرَّجْز ، ومعلوم أن
الكهانة ظاهرة دينية في جزيرة العرب ، كانت تعتمد
الأسجاع المُرْتَلَّة الموقَّعة ، لتبلغ التأثير المراد في نفوس
السامعين . . . وهي مقدرة فنية ، وارتباط هذا النص ببحر
الرجز واضح جلي ، ولكن الملاحظ أن الأسجاع استمرت
إلى ما بعد الإسلام ، كما أن الرجز حازاها في هذا
الاستمرار مستقلاً عنها ، فبينها تداخلٌ من جهة ، وتوافقٌ
من جهة أخرى . . . ولكن السجع « أسبق - في
نشأته - ظهوراً في الآداب السامية من الوزن
العروضي . . . »^(٢٩) - فلا يُسْتَبَعْدُ أن يكون الرَّجْزُ قد نشأ
عن السجع ، ثم استقلَّ عنه فناً شعرياً يقال في مناسبات
المفاخرة ، والمنافرة ، والتنشيط في الأعمال كحفرة بئر ، أو

(٢٨) د. عابدين ص ٥١ .

(٢٩) انظر ص ٢ .

خندق ، أو متح مياه . . أو حذاء إبل . .
هذا من جهة . . ومن جهة أخرى فإن الرجز ارتبط في
نشأته الأولى بالحذاء ، كما رأينا^(٣٠) ، فقد روت كتب
الأخبار أن مضر بن نزار هو أول من رجز فقد ساق
المسعودي في مروج الذهب « أن مُضَرَ بن نزار سقط عن
إبل له ، وكسرت يده ، فقال هايداه ، هايداه ،
فاستوسقت الإبل . . . »^(٣١) أي طربت وسارت . . وسواء
صحت هذه الرواية أم رواية ابن اسحق ، فمن المؤكد أن
للرجز صلة بالحذاء لأنه :

١ - أقرب إلى الأسجاع المترددة في الحذاء . .

٢ - أبسط الأوزان وأكثرها خفة . .

٣ - لا تكاد تعدو أبياتاً ثلاثة^(٣٢)

فالرَّجَزُ أكثر الأشكال الإيقاعية المتقدمة ثباتاً ورسوخاً
وزنياً ، فهو يقوم على تكرار تفعيلة واحدة ، هي
« مستفعeln » ثلاث مرات في كل شطر . . مما يدل على
الانتقال إلى توازن أدق . . وأهم ما يلحظ على هذا
الوزن :

١ - محدودية ، وقلة أبياتٍ

(٣٠) انظر بحث د. عابدين ص ٤٤ .

(٣١) انظر ص ١٢ من هذا البحث .

(٣٢) المصدر السابق نفسه .

٢ - اقترانه بأعمال فيها توافق حركي يدل على جهد
« كضربات أدوات الحفر ، والطُّرُق ، وحركة النتح من
الآبار ، ووقع أخفاف الإبل في الحذاء ، وتوالي حركات
الرماح والسيوف في هجير لظى القتال ، فقد كان الفرسان
يرتجلون ، ويجدون فيه مُتَحَمِّسهم . .

٣ - اتجاهه « الواضح إلى النظم . . »^(٣٣) وانتقاله من
الأسجاع . .

٤ - بزوغه بالتدرّج من الأشكال الإيقاعية
الأخرى ، والمرتبطة بالفنون الموقعة ، « فالأدب بأي معنى
حديث له ، لم يبرز إلا بالتدرّج الشديد من حلقة
الثقافة ، المؤلفة من الغناء والرقص والشعائر الدينية التي
يظهر أنه تأصل فيها . . »^(٣٤) . .

وقد رأينا تطوره عن السجع ، وارتباط السجع
بالكهانة ، والتهلّيل والقلس ، وارتباط الأخير بالأغنية
والرقص واللعب ، وهي فنون متآخية متداخلة . .

* * *

(٣٣) بحث د. عابدين ص ٥١ .

(٣٤) نظرية الأدب . أوستن دارين ترجمة محيي صبحي . ص ٣٨ .

(٢)

القيمة الإيقاعية للأشكال الوزنية المتقدمة :

إذا أمعنا النظر في الأشكال الوزنية الأولى ، التي
استعرضناها ، وجدناها زمراً ثلاثاً :

الزمرة الأولى : وتضم الحُداء والنَّصب والركبانية : فهي
أكثر الأشكال اتصالاً بالحركة الموقعة في الصحراء ، إذ
تلازم المسير للقافلة ، وتوافق في إيقاعاتها وَقَع أخفاف
الإبل ، وقد رأينا أن قيمتها الإيقاعية ، وتوازن فواصلها ،
وضبط أنغامها ترجع إلى أمرين :

- ١ - حركة سير الإبل ذاتها ، من إسراع وبطء . .
- ٢ - عدم أطراد الحركة من كل نوع ، وانعدام
الضبط الدقيق في مسيرة الحيوان . . مما يجعل الاضطراب
الوزني ، والخلل الإيقاعي ، أمراً بدهياً . . خصوصاً إذا
علمنا أنها أشكال متصلة بالارتجال ، وهو بعيد عن إعمال
الذهن ، وتنسيق الفواصل الإيقاعية بدقة . .

أما الزمرة الثانية : وتضم القَلَس والتهلِيل والتغِير ،
فهي أكثر اتصالاً بالحضارة ، وألصق بالفكر الديني ، لأنها
أشكال من الابتغال والضراعة والتوسل ، وأدعية منتظمة
فيها إيقاع واضح ، مصحوبٌ بحركة ، ونغم موسيقي ،
ولعب . . ويتجلى هذا أوضح في القَلَس ، فالانتظام
الإيقاعي أكثر دقة وانسجاماً ، والعبارات أكثر انتقاءً
وصقلًا ، لما تحمل من توجُّه إلى الآلهة ، وتقرب
وخضوع . . فهي أشدُّ غنىً وأوفر نغماً ، كما أن الأدعية
معدَّة ومصاغة بدقة ، خصوصاً إذا علمنا أن القبائل كانت
تهبىء أدعيتها ، حتى تُقرن إليها التلبية ، وقد رأينا نموذجاً
ذلك من تلبية ثقيف . فالطابع الإيقاعي السائد في هذه
الأنواع يتجلى في :

- ١ - دقة ووضوح وتوازن أكثر . .
- ٢ - الترافق بالآلات الموسيقية . .
- ٣ - استخدام السرقص ، واللعب بالسيوف - كما في
القَلَس - وهي حركة موقعة داعية الى انتظام النغم
الإيقاعي ، وتُغده عن النشاط . .
- ٤ - صياغة الأدعية وإعدادها ، دون تحكم الارتجال في
القول المؤدَّى . .
- ٥ - الانسجام بين الإيقاع والفكر الديني ، مما يدفع الى

مزيد من الإعداد والصَّقل ، للتوافق مع الحاجة الشعورية ،
واستئزال الخشوع والرَّهبة في النفس ، أمام القوة التي كانت
تعنوها جباههم ، ويغبرون أنفسهم ويضربون صدورهم
من أجلها . .

الزمرة الثالثة : وتضم الرجز ، وبعض الاسجاع
المتصلة به والتي تطور الرجز عن بعضها^(٣٥) وقد رأينا مثلاً
من ذلك على لسان سعدى بنت كرز الكاهنة .

وهذه الزمرة هي أكثرها ثباتاً واستقراراً ، فهي تمثل
الإيقاع المنتظم ، وقد خطت إلى المنظم الدقيق ، في توازن
مكرر . مرجع . . قوامه تفعيلة « مستعلن » ، وأبرز
مالا يلاحظ في الرجز :

- ١ - إستواء الوزن .
 - ٢ - محدودية وقلة في عدد الأبيات . . (٢ - ٤) .
 - ٣ - انتقاله من الحذاء . . ثم استخداؤه فيه لتستوسق
الإبل ، وتطرب . .
 - ٤ - وضوح القافية . .
 - ٥ - ارتباطه ببعض اسجاع الكهنة التي تكاد تكون
شعراً ، لولا طابعها النثري .
- فالرجز أكثر الأنواع السابقة دخولاً في الإيقاع الشعري

(٣٥) انظر العروض وموسيقى الشعر د. محمد علي سلطان ص ٦ .

المنتظم ، وهو يُكوّنُ العتبة إلى محراب القصيدة ، وإن كان
بين المحراب والعتبة مسافةً واسعة . . هذه المسافة الزمنية
تمتد سنين طويلاً قبل أن تنهج القصيدة نهجها ، وتستوي في
وزن شعري متكامل ، وهو ماسوف ندرسه في الفقرة
التالية . .

(٣)

استواء الوزن في القصيدة العربية :

وإنَّ السؤال المهم في هذا المجال هو :
إلى أي مدى يمكن أن يكون الرجز حَلْقَةً متطورة من
السلسلة الإيقاعية المتقدمة ؟
هل يمكن أن يكون - في اكتماله الإيقاعي ، وثبات
وزنه - حلقة اتصال بين الشعر العربي الناضج - المتمثل في
القصيدة الجاهلية - والأشكال الإيقاعية الأولى ؟
أو بمعنى آخر :

هل يُعَدُّ الرجز بداية الانتقال الى القصيدة الجاهلية ؟
في الجواب عن هذا السؤال نجد أن القصيدة العربية
لا يمكن أن تكون تطوراً من الرجز لعدة أسباب :

١ - قلة أبيات الرجز الى جانب طول واضح في القصيدة
الجاهلية يتجاوز مئة بيت أحياناً ، وفي هذا من الأهمية مالا
يمكن تصوُّر هذه القفزة الهائلة طفرة واحدة . . .

٢ - القصيدة الجاهلية ذات منهج متكامل بدءاً من

الوقوف على الأطلال وانتهاء بالوصول الى الغرض . .
٣ - القصيدة الجاهلية متنوعة تنوعاً إيقاعياً خصباً
وغنياً ، « ستة عشر بحراً شعرياً على الأقل » .
٤ - للقصيدة الجاهلية تقاليدٌ ، وإرث شعري طويل
أشار إليه امرؤ القيس :

عوجا على الطلل المحيل لعلنا
نبكي الديار كما بكى ابن حذام

ولا نعلم من هو ابن حذام هذا - ولا كيف بكى
الديار ، وقصة ضياع شعر كثير كما روى ابن سلام وغيره
من الدارسين القدماء ، قصة مشهورة . . فالقصيدة
العربية الجاهلية تمثل اكتمالاً ونضجاً وزناً وإيقاعياً ،
ومنهجياً ، الى جانب خصوبة وغنى في الصُّور والأخيلة . .
فنحن أمام شعر « غلب عليه هذا الاسم لشرفه بالوزن
والقافية . . »^(٣٦) .

قال الأزهري : « الشعر : القريض المحدود بعلامات
لا يجاوزها ، والجمع أشعارٌ ، وقائله شاعر . . »^(٣٧) ، فهو
يحدد في القصيدة العربية للشعر علامات لا يجاوزها ، وهي

(٣٦) انظر القاموس المحيط ، الفيروز آبادي . مادة : شعر .

(٣٧) اللسان لابن منظور مادة شعر .

المعايير الموسيقية ، التي اكتملت ونضجت بعد أن قطعت إليه أشواطاً ومراحل^(٣٨) .

فالقصيد العربية الجاهلية ، وصلت حداً من الاكتمال ، والنضج الإيقاعي ، لا يمكن أن نتصور أنها تطوّرت عن الرجز ، لما بينها وبينه من تفاوت أتينا على ذكره ، وأهم شيء فيها انتظام الإيقاع ، وتنوعه وثبات القيم الصوتية فيه والتزامها « وزناً واحداً ، يتحد بنغماته ، وألحانه في النموذج الفني كله . . . »^(٣٩) من مبدئه الى منتهاه ، كما يلتزم - أي النموذج الفني « حرفاً واحداً يتحد في نهاية هذه الأبيات يسمى الروي . . . »^(٤٠) .

فالقصيد العربية تنهج وزناً واحداً ، متحداً بنغماته وألحانه ، لا تُجافىها ، ولا تَنِدُّ عنها ، وتختتمها بإيقاع مترنم ، ينهي وحدة البيت ، لِيُفَسِّحَ لبيت آخر يليه ، يصب فيها الشاعر أنفاسه ، أنغاماً مَوْقَعَةً بحساب ، لا يكاد يدري بانتظامها ، معتمداً على أذنه الموسيقية الرهيفة ، يسلكها في نظام إيقاعي مُطَرَّد، وكل « ما خرج عن هذه الأوزان فليس بشعرٍ عربي . . » وإن كان المولدون من الشعراء الذين عاشوا

(٣٨) انظر مراحل الإيقاع الشعري في هذا البحث .

(٣٩) انظر شوقي ضيف « الفن ومذاهبه في الشعر » طبعة الثالثة ص ٦٤ . دار المعارف .

(٤٠) المصدر نفسه ص ١٤ .

في ظلال الحضارة العباسية رأوا أن الإيقاع الشعري أوسع من أن يُحدَّ في أوزان محصورة. . .»^(٤١).

فالإيقاع الشعري في القصيدة العربية - إيقاع غنيٌّ ثرٌّ، متنوعٌ، متطورٌ، وقد بلغ هذا التعقيد الفني، بعد أن عبَّر إليه مراحل وأبعاداً زمنية طويلة. . . فلا يُعقَل أن يكون قد تطور عن الرجز، أو غيره من الأشكال الوزنية الأولى. . . لأن بينهما بوناً فنياً شاسعاً، ولا يمكن أن تصلَّ إلى النماذج المتطورة عنها، ما لم نكتشف التراث الشعري الضائع، وهو أمر عسير وشاق، لاعتماد العرب على المشافهة في رواية أشعارها، ولتدوين الشعر في مرحلة متأخرة في نهاية القرن الهجري الأول، وبداية الثاني. . . ولم يترك العرب «خلال هذه الحقبة المديدة الغامضة من فجر حياتهم، سوى نقوش قليلة تُنبئُ عما كان لهم من دور حضاري»^(٤٢).

فقد كانت الأمية سائدة، وإن وجدنا بعض الكتابة، إلا أنها لا تنفي فُشُو الأمية، قال تعالى: «هو الذي بعث في الأميين رسولاً منهم يتلو عليهم آياته. . .»^(٤٣).

فضياع هذا التراث الشعري القيِّم، يقف بيننا وبين الرؤية الشعرية التي سبقت هذا الاكتمال في القصيدة

(٤١) دراسات فنية في الأدب العربي ص ١٤٤ للدكتور عبد الكريم اليافي .

(٤٢) مصادر التراث العربي ط أول ١٩٨٠ - د. عمر الدقاق - ص ٧ .

(٤٣) سورة الجمعة الآية ٢ / .

العربية الجاهلية، وهي صناعةٌ مُعَقَّدةٌ « تخضع لقواعد دقيقة صارمة ، لاتنحرف عنها صناعة الشعر . . »^(٤٤) ولكن هذه القواعد الدقيقة لم تستخرج إلا من « القيم الإيقاعية للقصيدة العربية المكتملة الناضجة » ولم يكن ذلك عملاً هيناً بل كان تجربة تحليلية مُضنية قام بها في القرن الثاني للهجرة ، عَلَمٌ من أفذاذ العربية « هو الخليل ابن أحمد بن عمرو أبو عبد الرحمن الفراهيدي ، الأزدي ، اليميني » وهو « في مقدمة رواد العربية . . . وأحد أفذاذ العرب الذين قلما جاد بمثلهم الدهر ، وأوَّلَ من حَصَرَ أشعار العرب في أوزان عروضية ، اهتدى إليها ، كما أنه أوَّلَ من رَمَّ أصناف النغم ، وحَصَرَ أنواع اللحن في الموسيقى . . . »^(٤٥) .

فهو واضع القيم الإيقاعية في الشعر العربي ، وأول من حصر الأوزان ، ووضع لها القوالب . وطَبَّقها على الشعر ، واستخرج من ذلك كنزاً إيقاعياً ثراً فالخليل صاحب ابتكارات في علم الأصوات « وهو أكبر علماء زمانه وأشدُّهم ذكاء ، وأخصبهم عبقرية . . »^(٤٦) وكانت تجربة الخليل تنحصر في

(٤٤) انظر العروض وموسيقا الشعر العربي د. محمد علي سلطاني ط . جامعة دمشق ٨٢ ص ٧ .

(٤٥) مصادر التراث العربي د. عمر الدقاق ص / ١٦٩ . ٣٠٣ .

(٤٦) انظر حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب طبعة رابعة . د. أحمد الطرابلسي ٢٢ .

الإيقاع الشعري المكتمل كما تجلى في القصيدة العربية
الجاهلية . . .

ولكن ما يهمننا من إنتاج هذه العبقرية الفذة ، أن نقف
عند تناوله للشعر العربي ، وتقييد أَلحَانِه ونغماته ، في إيقاع
شعري محدد ، فقد استطاع أن يُضبطَ هذا الإيقاع في
تفاعيل ، وأوزانٍ سَمَّاها بحوراً « وأن يَرُدَّ أوزانه الى خمسة
عَشَرَ وزناً أصلاً ، سَمَّاها بحور الشُّعْرِ »^(٤٧) .

فهو واضع علم العروض لأول مرة « وأتبعه بعلم
القافية »^(٤٨) وهو ماسوف نتناوله تفصيلاً في فصل لاحق ،
ندرس فيه نظريته القائمة على تحليل الإيقاع الى مقاطع
اصطلح عليها ، وحددَها ثم بنى منها تفاعيل ، واتخذ من
التفاعيل لِبَنَاتٍ شَادَ بها بناءه الإيقاعي الضخم ، ثم طبقَ
ما وَصَلَ إليه من تقعيد وتقييد للأوزان ، على ما بين يديه
من الشعر العربي ، فخرج بعلم يكاد يكون محيطاً . .



(٤٧) دراسات فنية في الادب العربي ، د. ياق ص ١٤٤ .

(٤٨) الأصوات العفوية د. ابراهيم أنيس ط. خامسة ٩٧٩ ، دار الطباعة
الحديثة ، ص ١٠٤ .

الفصل الثاني

« الدراسة التحليلية للإيقاع الشعري . . »

١ - وقفة عند الخليل ونظريته في الإيقاع العروضي :

إن قوامَ عَمَلِ الخليل نظريةً متكاملةً إلى حَدٍّ ما . في التحليل الإيقاعي . وسواءً وصل إلى هذا العمل من خلال مأوتي من موهبة وحدس أو حس موسيقي مُرَهَفٍ « فإنه لم يَكْتَفِ بما يأتي عن طريق هاتين الظاهرتين من حدسٍ ، وإدراكٍ عامٍ ، وإنما قَدَّمَ تحليلاً عميقاً ، فَعَمِلَ الخليل يَنْحَصِرُ في إعطائه صفةً شموليةً ، وأبعاداً ذاتَ انتظامٍ ، رياضيٍّ واضح . . . »^(١) فنظريته قائمة على أسس من :

١ - التحليل الواعي العميق -

٢ - الشمول والسعة ، ومحاولة تطبيق هذه الأسس بحيث تشمل أكبر قَدَرٍ من «النتاج الشعري» الذي بين يديه ، وسنقف عند هذه النقطة بمزيد من التفصيل .

٣ - المنطق الرياضي الإحصائي ، بحيث نظر إلى الشعر مجرداً من الموضوع والصور والعاطفة ، ودرسه دراسة قائمة على تفتيته إلى وحدات ، ومقاطع وأوزان . . ملاحظاً دورها

(١) البنية الإيقاعية للشعر العربي . د. كمال أبو ديب . ط . ثانية ٩٨١ دار العلم للملايين ، بيروت ص ٤٤٥ .

الإيقاعي فحسب، محللاً إياه وفن طريقته الإحصائية التي استخدمها في معجم العين، معتمداً القلب، مستنفداً الطاقة التركيبية للكلمة، مهملأ ما لم يرد منه في الشعر العربي. ٤ - وهو إذ يدرس الإيقاع في القصيدة العربية يعتمد أسلوب :

أ - الاستقراء ، فيستقرىء الوزن من خلال القصيدة ، ويطبق عليها مالدیه من إيقاع مكتشف اعتماداً على «الأذن الرهيفة التي تميز بها الخليل ، والدقة المتناهية في الإحساس بالأصوات . . . »^(٢) حتى إذا وجد هذا الإيقاع منسجماً مع اكتشافه أثبتته وأطلق عليه اسماً فسماه الطويل ، أو البسيط أو المديد .

فعمله ذو طبيعة متقصية « تعميمية ، يتخذ الاستقراء النسبي مركزاً لتطوره . . »^(٣) .

ب - الاستنباط : ويقوم استنباطه هذا من قراءاته في الدوائر العروضية ، واكتشافه إثر ذلك أوزاناً يحاول تطبيقها على مالدیه من شعر ، حتى إذا وجدها موافقةً أثبتتها ، وإذا لم يجد ذلك عَدَّ الوزن المستنبط مُهْمَلًا . .^(٤) .

(٢) دراسات فنية في الأدب العربي د. يافي ص ١٤٤ . بتصرف .

(٣) البنية الإيقاعية للشعر العربي د. كمال أبو ديب ص ٤٤٥ / ط ٩٨١ / ٢ .

(٤) سوف نفصل القول في ذلك عند دراسة القيم الإيقاعية الخارجية في العروض

والاستقراء والاستنباط عمليتان متلازمتان في نظرية
الخليل ، قوامهما تحليل وتركيب ، مما يقود الى تأكيد المنطق
التحليلي في بناء النظرية ، فهو يستقرىء ثم يستنبط
القاعدة الوزنية حتى إذا اكتملت لديه صاغها في نظرية
فأطلق اسماً على الوزن المكتشف ، وأبعد ما لم تحصره
المقاييس في مجال التطبيق على الشعر العربي .

وتقوى نظريته حيثما تجد لها في (الواقع الإيقاعي) شعراً
متطابقاً مع القيم الوزنية التي يطرحها ، مما يفرض المنطق
التكاملي في نظريته ، ولكن الشعر كان متنامياً مكتملاً قبل
نظرية الخليل فما كان منه إلا أن اهتدى الى المعايير التي
تنظمه ، بفضل طريقته التي أتينا على ذكرها ، فالفاعلية
الشعرية كانت تمتلك قوة التعبير . وفي الحديث عن
الفاعلية الشعرية هذه التي - تتجاوز الإيقاعات المحددة
الضابطة أحياناً - يقول : د . كمال أبو ديب : « فالفاعلية
الشعرية ظلت تعبر عن نفسها في طاقة إيقاعية ، وثروة
موسيقية ثرة ، قرابة ثلاث مئة سنة قبل أن يتاح للعقل
العربي ، أن يتصور نظاماً كلياً لوصف الإيقاع الشعري
وتحليل مكوناته . . . »^(٥) فعمل الخليل وصفي كلي -
متكامل ، في حدود الشعر الذي وصلت إليه يده ، يحاول أن

(٥) البنية الإيقاعية ص ٤٤ .

يُحيط بالطاقة الشعرية العربية، المتفجرة في الإيقاع، وتحليل
مكونات هذا الإيقاع بأسلوب تطبيقي .

٢ - أسس نظرية الخليل في العروض :

أ - المقطع والوزن

ب - الموسيقى الخارجية في العروض

الإيقاع الوزني المنتظم من ألزم خصائص الشُّعر ، وأهم مقوماته ، فعنصر الموسيقى ركيزة من ركائز العمل الفني في الشعر « فإذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت فيها إيقاعاتها ، خَفَّ تأثيره ، واقترب من مرتبة النثر . . »^(٦) .
ويصدق هذا القول على أكثر النماذج الشعرية التي وقف عندها عمل الخليل ، حيث استرعت حسُّه الموسيقي ، واستوقفت أذنه الرهيفة ، فراح يستقرئها ، ويستنبط منها مقاديرَ وزنية محكمة ، عالماً أن هذه الصناعة تتداخل فيها « المعاني والكلمات والأنغام » « في صناعة نورانية

(٦) العروض وموسيقا الشعر ، د. محمد علي سلطاني ، ط - جامعة دمشق ٨٢ ، ص ٧ .

متموجة . . » « موزونة في شكلها ، فلا تأتي على سردها ،
ولا يؤخذ هوناً كالكلام بلا عمل ولا صناعة »^(٧) .

فالشعر صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة ، لا تؤخذ
هوناً ، بل يقف عندها الشاعر طويلاً يهذب ، ويدقق ،
ويحذف ، حتى تستقيم القصيدة ، وتتوازن إيقاعاتها ،
ويحكم نسيجها ، وتحسن في الأسباع « وحيثما جاد النغم ،
وتناسق إلى متناه ، حسن وقعه في الأذن . . . »^(٨) وقد
أشار الجرجاني الى هذه الظاهرة الإيقاعية . وارتباطها
العميق بالشعر ، فلم يجد له في تعريفه غير هذا الحد . .
لأنه موزونٌ مُقَفًى . . »^(٩) . وقد ذكرنا أن الخليل عمد الى
تحليل جزئيات هذا الوزن الى مقاطع ، ثم ركب هذه
الجزئيات في وحدات أكبر هي التفعيلات ، ثم ركب من
هذه التفعيلات وحدات إيقاعية أكبر سماها بحراً . .
ولاحظ الأبيات تنتهي بأصوات متشابهة ، فأطلق عليها
القافية ، وأشبعها دراسة . . وسوف نحاول الوقوف بهذا
التدرج من الوحدات الأصغر فالأكبر عند عمل الخليل
التحليلي العظيم .

(٧) وحي القلم د. مصطفى صادق الرافعي ، ج ٣ ص ٢٣٥ - ٢٣٧ .

(٨) دراسات فنية في الأدب العربي . د. يافي ص (١٩١) .

(٩) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني ط. دار المعرفة، بيروت ص ١٩ .

أ- المقطع والوزن :

لابد من الوقوف على مصطلحي المقطع والوزن ، قبل معالجة أوجه العلاقة بينهما .

فما هو المقطع ؟

أجمع الدارسون المحدثون على جعل المقطع وحدة صوتية مركبة ، فهي أطول من الحرف « الوحدة الصوتية الأولى » وأقل من الكلمة المركبة أو هي مرحلة وسيطة بين الصوت المفرد والكلمة المركبة . « فالفعل الماضي الثلاثي فَتَحَ ، يتكون من ثلاثة مقاطع متحركة »^(١٠) فالفاء الساكنة ، « وحدة صوتيه أولى » والفاء المتحركة (صامت + حركة) أبسط وحدة مقطعية - وحدة صوتية تركيبية - ومنها تتكون الكلمة المفردة . والمقطع يتحكم في الوحدة الصوتية في اللغة الواحدة ، بحيث يبني صياغة تتابعها ، وتواليها « فاللغة الفرنسية يمكن أن تبدأ الكلمة فيها بصامتَيْن ، وهذا مانجده مثلاً في كلمة (France) والبدء بصامتَيْن غير ممكن في العربية ، وعندما دخلت هذه الكلمة العربية أضيفت حركة بين الصامت الأول والصامت

(١٠) انظر الأصوات اللغوية، د. ابراهيم أبيس، ط. خامسة ٩٧٩، دار الطباعة الحديثة، ص ١٦٠ .

الثاني . . . »^(١١) فلا يمكن في العربية أن تتوالى الوحدتان الصوتيتان (F) و (R) أو (ف، ر) لكونها صامتتين فلا بد من الفصل بينهما بحركة أو مد . (صائت) فالمقاطع الصوتية تبني منها الكلمات «وبها يُعرَف نسيجُ الكلمة في لغة من اللغات . . . »^(١٢) .

مما تقدم نصل إلى أن المقطع :

- أصغر وحدة صوتية تركيبية ، تبني منها الكلمة ، وهي حدٌ وسطيٌّ بين الكلمة المركبة والوحدة الصوتية المجردة « الحرف » وأبسط المقاطع في العربية - كما رأينا - صامت متحرك . .

« وفي اللغة العربية يبتدىء المقطع بصامت متحرك ، ومن ثمَّ امتنع وجود مقاطع ذات صامتتين . . »^(١٣) وهذا ما ذهب إليه الباحثون في العربية قديماً وحديثاً . .

أما أنواع المقطع فهي في العربية :

- ١ - صامت + حركة قصيرة مثل : د ، ف
- ٢ - صامت + حركة طويلة مثل : يا ، في
- ٣ - صامت + حركة قصيرة + صامت مثل : بَلْ ، هَلْ

(١١) مدخل إلى علم اللغة، د. محمود فهمي حجازي، دار الثقافة، القاهرة ط ٢ ١٩٧٨ ص (٤٦) .

(١٢) الأصوات اللغوية . د. إبراهيم أنيس ص ١٠٩

(١٣) مدخل إلى اللسانيات، رونالد ايليوار ترجمة د. بدر الدين القاسم، ط جامعة دمشق ١٩٨ (٣١)

٤ - صامت + حركة طويلة + صامت مثل : عَاشَ ،
صَالٌ (بسكون)

٥ - صامت + حركة قصيرة + صامت + صامت مثل :
أَمْرٌ (بسكون)^(١٤) .

وأما معيارا التصنيف فهما :

١ - طبيعة الصوت الأخير في المقطع ، وعليه : فالأول
والثاني من نوع المقطع المفتوح بعدها (صائت) على
العكس من الثالث والرابع والخامس فهي من نوع المغلق
(لانتهائها بصامت)

٢ - طول المقطع ، فالأول قصير ، والثاني والثالث
طويل ، والرابع والخامس مغرقان في الطول^(١٥)
وقد أبرز الباحثون المحدثون في اللغة قيمة الحرف
الصوتي القصير - فتحة ، ضمة ، كسرة . . وراعوه في
الدراسة المقطعية ، لكونه من أبعاد المدود ، وهو ما تشير
إليه كتب الأقدمين ، وخصوصاً ابن جني . . وإن لم يحسن
الدارسون تطبيقه في الدراسات الإيقاعية . .
وقد قسّم د. إبراهيم أنيس المقاطع ، فحدد النوع

(١٤) مدخل إلى علم اللغة - د. محمود حجازي ص ٤٣

(١٥) المصدر نفسه بتصرف ص ٤٧ .

الأول بمراعاة القيم الصوتية القصيرة ، واصطلح عليها
بأصوات اللين القصيرة . . وإليك تقسيمه :

مفتوح = OPEN .

١ - صوت ساكن + صوت لين قصير (فتحة ، ضمة ،
كسرة) .

٢ - صوت ساكن + صوت لين طويل (ا ، و ، ي) .

مغلق = Closed .

٣ - صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن
(بَلْ) .

٤ - صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن
(كَأَنَّ) .

٥ - صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان
(أَمْرٌ) في الوقف .

وقد أشرنا إلى أن القسم الأول دعي مفتوحاً (OPEN)
لأنه ينتهي بصائت (حرف لين قصير أو طويل) أما الثاني
فقد دعي « مغلقاً CLOSED » لأنه ينتهي بصامت أو ساكن
على حد تعبير د . أنيس .

فالدراسة اللغوية الحديثة تعطي الاعتبار ، لأصغر وحدة

صائتة (الحركة) في حين نجد هذا الاعتبار ملغى في تناول
الخليل الدراسة المقطعية فهو يبدأ بـ :

١ - السبب الخفيف : صامت + حركة + صامت (لَمْ)
- ويعتبر ذلك أبسط صورة مقطعية يمكن أن تتركب منها
الكلمة ، التي تشكل الوحدة الأكبر في دراسته الإيقاعية ..
ويلى السبب الخفيف :

٢ - سبب ثقيل : صامت + حركة + صامت + حركة
(أَر)

٣ - الوند المجموع : صامت + حركة + صامت + مد
(صوت طويل) عَلَى .

٤ - الوند المفروق : صامت + حركة + صامت +
حركة (ظَهَر) ..

٥ - الفاصلة الصغرى : سبب ثقيل + سبب خفيف
(جَبَلَنْ) ..

٦ - الفاصلة الكبرى : سبب ثقيل + وتد مجموع
(سَمَكْتَنْ) ..

وقد عمدتُ إلى إيراد أمثلة على مصطلحات العروضيين
التي تتماشى مع التدرج في الدراسة المقطعية ، بدءاً بالوحدة
الأصغر (سبب خفيف ، وانتهاءً بالفاصلة الكبرى ..)
وهي على التوالي : (لَمْ أَر عَلَى ظَهَر جَبَلَنْ سَمَكْتَنْ)

* * *

وفي تطبيق الدراسة المقطعية الحديثة ، يمكن أن نجد المقاطع التالية عند الخليل :

- ١ - السبب الخفيف : (لَمْ) مقطع من النوع الثالث ..
- ٢ - السبب الثقيل : (أَرَّ) مقطعان من النوع الأول ..

- ٣ - الوند المجموع : (عَلَى) مقطع من النوع الأول ، ومقطع من النوع الثالث ..

- ٤ - الوند المفروق : (ظَهَرَ) مقطع من النوع الثالث + مقطع من الأول ..

- ٥ - الفاصلة الصغرى : (جَبَلْنَ) مقطعان من النوع الأول + مقطع من النوع الثالث ..

- ٦ - الفاصلة الكبرى : (سَمَكَتْنِ) ثلاث مقاطع من النوع الأول + مقطع من النوع الثالث ..



فالملاحظ في عمل الخليل ، أنه يضطرب في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة ، ولا نجد مقاطعه تنسجم مع أنواع المقاطع الحديثة ، وعذره أنه اعتمد الأذن الرهيفة وحدها أداة كشفٍ ، كما أنه كان يتناول الوحدات الأكبر ،

(١٦) البنية الإيقاعية للشعر العربي د. كمال أبو ديب ص .

فألغى دور الحركة في تكوين مقطع أولي بسيط . . . » ذلك أن عمل الخليل يُخفي النوى الإيقاعية المؤسسة بتركيزه على التفعيلات الوزنية الكبيرة التي تضل الباحث . . . وتحجب عن نظره وجود نوى أساسية تدخل في تركيب الوحدات الإيقاعية كلها . . . »^(١٦) فهو بمنظوره الرياضي ، وطريقته الإحصائية البحتة ، يُغفل بعض القوى الداخلة في صميم الإيقاع الشعري ، ويُعد الحركات لواحقاً مكملّة مع أنها أصوات مستقلة ، وإن كانت دون المدود طويلاً . . . فهي من الناحية النوعية صوتٌ ، ولكنها قصيرة كماً . . .



وقد كان عَمَلُ الخليل في الدراسة المقطعية ، محور الدراسات العروضية من بعده ، فلم يضيف الدارسون إلا قليلاً ، فقد اكتشف تلميذه الأخفش الأوسط وحدة وزنية كبيرة أسماها « المتدارك » ، وتحرك الدارسون يُسهّبون في الشرح والتعليق والتفسير . . .^(١٧)

- بين المقطع والوزن : « التفعيلة » :

وقد اتخذ الخليل من أنواع المقاطع التي اكتشفها

(١٧) المصدر نفسه .

(الأسباب والأوتاد والفواصل) منطلقاً من بناء الوحدات الأكبر [التفعيلات] « ومن هذه الأسباب والأوتاد والفواصل ، أنشأوا أربع تفاعيل ، ثم عكسوها ، فأنشأوا من مقلوبها أربعاً أخرى وهي :

« فاعلن ومقلوبها - فَعُولُنْ ، والاثنتان مؤلفتان من سبب خفيف (فَا) و (لُنْ) ووتد مجموع (عِلُنْ ، فَعُوْ) .

مُسْتَفْعِلُنْ ، ومقلوبها مَفَاعِيلُنْ وهما : من سببين خفيفين (مُسْتَفْ - عِيلُنْ) ووتد مجموع (عِلُنْ ، مَفَا) .

مُفَاعَلَتُنْ ، ومقلوبها مُتَفَاعِلُنْ وهما : من وتد مجموع (مُفَا ، عِلُنْ) وفاصلة صغرى (عِلْتُنْ ، مُتَفَا)^(١٨) .

فَاعِلَاتُنْ ، ومقلوبها مَفْعُولَاتُنْ وهما : من وتد مفروق (فَاعِ ، مَفْعُو) وسببين خفيفين (لَاتُنْ ، لَاتُنْ . .) .

فالتفعيلة في عمل الخليل هي الوحدة الإيقاعية الأكبر التي تشكل العمود الفقري لأوزانه ، وهي بدورها تتركب من المقاذع التي أحصاها في الأسباب والفواصل والأوتاد . . . فالمقطع يدخل في بنية التفعيلة ، التي تعد بدورها اللبنة الكبيرة في بناء العمل الإيقاعي ، فهي أساس الوزن ،

(١٨) صناعة الكتابة . د. أسعد علي ط . أولى - مع جذور العربية - ص ١٧٤ - ١٧٥ بتصرف يسير .

وقطعة أو وحدة من وحداته الكبرى . . . -

فالوزن (أبعاد زمنية محدّدة في اطار التفعيلات ، التي بنيت بدورها من الأسباب والأوتاد والفواصل « المقاطع » . . .) .

نما سبق نخلص إلى أن الخليل تناول :

- ١ - المقطع أساساً أولاً لتشييد التفعيلات . .
- ٢ - أهمل أبعاد الأصوات « أحرف اللين القصيرة - الحركات » في تشكيل المقاطع الأولى ، واعتبرها لواحق تنوع النغم ، معترفاً ضمناً بقيمتها الإيقاعية ، وإن لم يدخلها في صلب البناء المقطعي الأولي ، مما جعل عمله يضطرب قليلاً ، وهو معذور في ذلك ، إذ أن عماده في ذلك أدوات النطق والسمع . .
- والفضل الكبير للخليل أنه رائد العمل ، ومكتشف القيمة الإيقاعية في أبسط شكل مقطعي وهو السبب الخفيف « صامت + حركة + صامت » متخذاً إياه منطلقاً للتفريع والتشعيب .

- ٣ - أدخل المقاطع المكتشفة في وحدات التفعيلة ، فوصل إلى أربع ، واستخدم ظاهرة القلب ، لاكتشاف قيم وزنية أخرى ، وهي طريقته في إحصاء المفردات العربية في

العين ، طريقة رياضية إحصائية ، تتناول الوحدات اللغوية والإيقاعية بأسلوب التحليل إلى الجزئيات ، ثم إعادة تركيبها ، واستبعاد المهمل منها^(١٩) .

٤ - المقطع وحدة صوتية إيقاعية . تدخل في تركيب (التفعيلة) وهي وحدة إيقاعية أكبر ، وهي تشكل أساس الأوزان المكتشفة كما رأينا . . والإلحاح على هذه النقطة مهم في انطلاقه من الجزئيات إلى الكلّيات . .



ب - الموسيقى الخارجية في العروض :

رأينا التفعيلة هي قوام الوزن وهي عند الخليل ثمان :
« فَاعِلُنْ ، فَعُولُنْ ، مُسْتَفْعِلُنْ ، مَفَاعِيلُنْ ، مُفَاعِلُنْ ،
مُتَفَاعِلُنْ ، فَاعِلَاتُنْ ، مَفْعُولَاتُنْ . . » وقد رأينا طريقة اكتشافه الأولية ، ولكن لابد من التساؤل ؛ من أين له هذه الصيغ الوزنية ؟

من المعلوم في الميزان الصرفي أن الفاء تقابل الحرف الأول من الفعل ، والعين تقابل الحرف الثاني منه واللام تقابل الثالث ، ولابد أن تكون هذه الحروف أصولاً ، والأصل الثلاثي هو الغالب الأعم في العربية . وإذا زاد

(١٩) سوف نصف طريقته هذه في عمله في الدوائر العروضية .

أصل أضيفت لام أخرى . وكان الرباعي ، أو لام أخرى
ثالثة فكان الخماسي . . أما إذا زاد صوت في الموزون - عن
الأصول - أضفنا مثله في الميزان « والأصول لا تتغير ، إنما
الذي يتغير هو الحركات ، فكل تغير في الموزون يحدث في
الميزان ضرب ، فَعَلَ ، جَمَلَ ، فَعَلَ ، كَبَدَ ، فَعَلَ ،
ومازید في الموزون یزاد في الميزان ، ضَارَبَ ، فَأَعَلَ ،
مَضْرُوبٌ ، مَفْعُولٌ . . »^(٢٠) .

فالخليل يحمل بيد الميزان انطلاقاً من مادة « فَعَلَ » وهي
أبسط وحدة وزنية ، ويحمل باليد الأخرى الموزون ، فيضع
الوحدة الوزنية الأولى «فاعلن» في كفة ، ويبحث عن
الموزون ليضعه في الكفة الأخرى ، حتى إذا قلب ،
وبدّل ، تنوعت الوحدات الوزنية عنده ، فاستوعبت
بتجمعها أكبر القيم الوزنية ، ويمكن تشبيه عمله هذا
بواقع الحياة اليومية ، انطلاقاً من الوحدات الوزنية المختلفة
المتعامل بها ، فإنها تبدأ عند الباعة بـ (١٠٠٠ غ) وتنتهي
بـ (١٠,٠٠٠ غ) من الوحدات الكبيرة . . . وهي تمثل
التفصيلات ، وهي عند الصاغة تبدأ بالوحدات الأصغر
(١ غ) وهي تمثل الأصوات و (١٠ غ) ويمكن أن تمثل
المقاطع . . .

(٢٠) المنهج الصوتي للبنية العربية، د. عبد الصور شاهين، ط ١٩٨٠ دار
الرسالة ص (٤٦ - ٤٧) .

هذا هو منطلق الخليل في الدراسة الوزنية الأولى ، أما كيف عمد إلى تشقيق التفاعلات ، وضمها واستخدام المجموع منها في وحدات أكبر (سماها بحوراً) فذلك يدخل في عمله في قراءة الدوائر وتصنيفها ، ويمكن أن نتخذ لوصف عمله هذا مثلاً هو قراءته في دائرة المختلف .

الخليل ودائرة المختلف :

وزنُ الطويل هو محور هذه الدائرة وتفعيلاته « فعولن ، مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن » مكررة مرتين ، « وَزَّعْ هذه التفعيلات الثماني على شكل رموز على محور الدائرة ، ثم تجاوز الجزء الأول من التفعيلة الأولى وهو الوتد المجموع (فَعُوْ) وبدأ التقطيع مما يليه فظهر لديه إيقاع جديد هو:

لُنْ مَفَاعِي لَنْ فَعُو لُنْ مَفَاعِي لُنْ فَعُو
ه// ه/ ه// ه/ ه// ه/ ه// ه/
يَقَابِلَةُ فَآ عَلَاتُنْ فَآ عَلَاتُنْ فَآ عَلَاتُنْ فَآ عَلَاتُنْ

فَعَرَضَ هَذَا الْوِزْنَ الْجَدِيدَ « فاعلاتن ، فاعلن ،
فاعلاتن ، فاعلن » فوجدَه مُسْتَعْمَلًا عِنْدَ الشُّعْرَاءِ ، فَسَّاهَ
« الْمَدِيدَ » . .

ثم تجاوز الجزء الآخر من التفعيلة ، وهو السبب الخفيف (لُنْ) وبدأ القراءة الثانية ، فظهر له ايقاع جديد هو « مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن ، فعولن » فعرض هذا

الوزن على نماذج الشعر العربي فلم يجد له وزناً ، فحكم بأنه بحر « مُهْمَلٌ . . »^(٢١) .

وراح الخليل بعدها ، يستخدم هذه الطريقة في اكتشاف أوزان وأبحر عن طريق قراءاته في الدوائر العروضية الكبرى وهي :

- ١ - دائرة المختلف (وقد سبقت) .
- ٢ - دائرة المؤتلف ومحورها وزن الوافر .
- ٣ - دائرة المشتبه ومحورها بحر الهزج .
- ٤ - دائرة المجتلب ومحورها وزن السريع .
- ٥ - دائرة المتفق ومحورها المتقارب - واستدرك الأخفش - المتدارك أو المحدث^(٢٢) .



إذا درسنا خطوات الخليل في هذا العمل الرياضي المحكم وجدناها تتسلسل وفق مايلي :

- ١ - اتخاذ أحد الأبحر محور القراءة في الدائرة .
- ٢ - تجاوز بعض القيم الصوتية « الأسباب أو الأوتاد » في القراءة ، وتشقيق أوزان جديدة على أساس هذا

(٢١) انظر العروض والموسيقى العربية د. محمد علي سلطاني - صفحات ٤٦ - ٥٥ بتصرف .

(٢٢) المصدر السابق (ص ٤٦ - ٥٥) العروض الواضح . د. ممدوح حقي ط .

التجاوز ، بتحليل التفعيلات إلى عناصر جديدة . .
٣ - تطبيق القيم الوزنية المكتشفة على الشعر الذي بين
يَدَيْهِ - ميدانياً ، للوثوق من صحة نظريته وميدانها التطبيقي
للوصول إلى صياغة البحر وتسميته « المديد أو الطويل أو
البسيط » وإهمال ما لم يجده . . وهذا جانب إيجابي من
نظريته التحليلية التطبيقية ، ولكنها مجال تساؤل واعتراض
على عمله أيضاً وهو :

- هل وصلَ النتاج العربي من الشعر إلى يد الخليل بقضه
وقضيضه ؟! وهو مالا نستطيع اثباته إذا علمنا أنه خارج
عن مقدور فردٍ واحدٍ مهما أوتي من عبقرية ، لذلك فإن
عمله في إهمال بعض الأوزان ناقص ، لافتقاره إلى الوصول
إلى التراث العربي الشعري كله ، « فالخليل لم يستقرىء
الشعر العربي كله من جهة ، ولم يحصر كل ما فيه بقانون من
جهة أخرى . . »^(٢٣) .

وقد استدرك د. كمال أبو ديب على الدكتور شوقي
ضعف في الحكم على بعض الأشعار العربية بالضعف وعدم
انسياقها لمقاييس الخليل يقول : « وحين يجد - أي شوقي
ضعف - قصائد سابقة على الخليل ، لا يصلح نظام الخليل
لوصف إيقاعها ، لا يرى في هذه القصائد تشكلات إيقاعية

(٢٣) انظر البنية الإيقاعية للشعر العرب ، د. كمال أبو ديب ص ٤٤٧

و ٤٤٨ و ٤٤٩

مستقلة قائمة بذاتها ، ينبغي تحليلها ، واكتناه طبيعتها ،
بل يرى فيها قصائد « يضطرب فيها العروض »^(٢٤) .
والغريب أن يُحكّم العروض في قصائد عربية أصيلة ،
وهو قلب للحقائق ، وتبديل الوزن بالموزون ، مع أن
الوزن اتخذ أداة قياس إذ هو وسيلة لمعرفة الموزون .

فالأبعاد الوزنية في العروض مقاييس تستنبط بها القيم
الإيقاعية في الشعر العربي ، وقد أدرك أبو العتاهية قديماً
هذه التفرقة بوضوح حينما قال : (أنا فوق العروض . .
حينما اعترض عليه) وقد كان العربي السليقي محقاً حينما
قال : أنا أقول ، وأنتم تعربون ، أي تستنبطون أحكامكم
من كلامي المَعْرَبِ الفصيح . .

فالقاعدة تصف ، وتقيس لتصل إلى قوانين في الإيقاع
تنظم القيم الوزنية ، وتضمها في قوالب ، وهو ما صنعه
الخليل ، إلا أنه لم يُحِطْ بأشعار العرب جميعاً . . فال عمله
إلى هذا النقص الذي يجب أن يستدرك . . فقد وضع
« مقاييس صيغت بعدها - بعد النصوص - وجاءت
تعميماً لأسس استخرجت من تحليل جزء من التراث »^(٢٥)
والفاعلية الشعرية عَبَّرت عن نفسها قبل « أن يتاح للعقل

(٢٤) البنية الإيقاعية للشعر العربي . د . كمال أبو ديب ص ٣٢ .

(٢٥) المصدر نفسه ص ٣٣ .

العربي أن يتصوّر نظاماً كلياً لوصف الإيقاع الشعري وتحليل مكوناته»^(٢٦) وقد أحدث المولدون والأندلسيون أوزاناً كثيرة .

٤ - ومن دراستنا لطريقة التحليل نجد أنه :

أ - انطلق من وضوح الميزان في ذهنه ، باتخاذ قاعدته (فاعلن) . .

ب - نوع هذه الصيغة الوزنية بالقلب . .

ج - أبدل مواقع الأصوات . .

د - جمع التفاعيل المكتشفة في أبحر . .

هـ - عرض هذه الأبحر على القول الشعري الذي وصله . .

و - استخلص القاعدة . .

فعمله قائم على تحليل المادة ، وتطبيق ذلك على القول ، ثم إعادة التركيب في قانون « قالب وزني » وهو إلى جانب هذا نوع وأعطى لنفسه فرصة أكبر في تطبيق قاعدته ، إذ أنه كان يجد في بعض الرخص ، والضرورات التي تلجىء الشاعر ، مبرراً لتنوع عمله الإيقاعي ، وإغنائه ، ومدّه بثروة موسيقية خصبة وذلك في الزحافات والعلل « إن التفعيلات في الوزن الواحد غير متساوية ، فالزحاف الذي يلحق بعضها يمنحه إيقاعاً مختلفاً . . . »

(٢٦) المصدر نفسه ، ص ٤٤ تقدم الاستشهاد بهذا القول والذي بعده ص ١٩ .

« فهذا الزحاف الذي يأتيه بعض الشعراء في بعض الأحيان ليس عيباً في الشعر كما يظن وإنما هو رخصة يأتيها الشاعر المجيد عن قصد . . » يؤكد ذلك قول الأصمعي « إن الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يأتيها إلا فقيه . . »^(٢٧) وقد استطاع الخليل أن يحدد لكل بحر زحافاته وعلله في طاقة عظيمة قادرة على الحصر والاكتناء ، مما جعل لكل بحر وجوهاً إيقاعية ، وجوازات تتيح للشعراء فيما بعد ثروة إيقاعية ثرة وللدكتور كمال أبو ديب رأي في هذا العمل ، حيث يعده من الخلل والتداخل بين الأبحر ، كالسريع والرجز والمديد والكامل^(٢٨) . . .

ومهما يكن من أمر التداخل هذا ، فإن فيه قرصاً خصبة ، وطاقة إيقاعية هائلة ، تفتق عن الثروة الموسيقية في الشعر قيباً أخرى كثيرة . . فالزحافات والعلل تضيف رصيذاً خصباً لموسيقى الشعر . . ولوصف حقيقة عمله نجتزئ مثلاً من زحافات البسيط وعلله : « مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن » زحافاته : الخَبْنُ : وهو حذف الثاني الساكن (فاعلن = فَعْلُنْ) - الطي : وهو حذف الرابع الساكن : (مُسْتَفْعِلُنْ = مُسْتَعِلْن) تنقل إلى

(٢٧) انظر العروض موسيقا الشعر العربي ص ٢٤ - ٢٥ .

(٢٨) انظر صفحات (٤٤٧ - ٤٥٠) من البنية الإيقاعية للشعر العربي .

« مُفْتَعِلُنْ » - الخَبْلُ وهو (الخبن + الطي) = (مستفعلن = متعلن) .

أما علله :

- القَطْع : وهو حذف آخر الوجد المجموع وتسكين ما قبله « فاعِلُنْ = فاعِلْ . . تنقل إلى فَعْلُنْ »

- الحَزْم : وهو حذف أول الوجد المجموع في صدر التفعيلة « فعولن = عولن = فَعْلُنْ »^(٢٩) .

فـ (مستفعلن تتحول إلى مُفْتَعِلُنْ أو متعلن وفاعلن ، إلى فَعِلُنْ) بحكم الزحاف و« فاعلن تتحول إلى فَاعِلْ أو فَعْلُنْ » بحكم العلل . .

وهو تنوع إيجابي . . ولكننا نتساءل ، ما الذي دعا الخليل إلى فرض هذه القواعد ؟ . .

لاشك أنه وصل إلى أبحر تأمة صاغها في شكلها النهائي ، ولكنه في المجال التطبيقي وجد صيغاً من القول تقترب من مقاييسه ، ولكنها تنبوعها قليلاً ، مما جعله يُعَدِّل قليلاً من هذه الموازين ، لتستقيم معها الأشعار ، وتنساق وفق صيغته ومهما يكن من الأمر فإنه وصل إلى تحديد مجالات الإيقاع الشعري العربي ، وإن لم يستوعبها جميعاً ، فإنه أحاط بأعظم ثروة ممكنة تتاح لباحث فرد . . ويبقى

(٢٩) العروض وموسيقى الشعر ص ٦٤ .

هذا الباب مفتوحاً بطرقه من يشاء من الباحثين ، لاكتشاف
قيم إيقاعية ليضيفها إلى الرصيد الوزني المكتشف ، ويغني
هذا الجانب المهم من الثروة الشعرية . .



أما القافية : فهي تُعَدُّ من العناصر المكملة للإيقاع
الخارجي « الموسيقى الخارجية للشعر العربي » وهي في
- غالب الظن - متطورة عن نهايات الأسجاع في الشعر . .
وقد درسها الخليل بعد أن حدد إطارها في تعريف جامع ،
أصبح عُمدة الدارسين للقافية إلى يومنا وهو :

« ليست القافية حرف الروي ، ولا الكلمة الأخيرة من
البيت ، ولا البيت نفسه ، بل القافية هي « الجزء الأخير
من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرك قبلهما ،
فقافية النموذج الأول (رادا هي : ه / ه / ه) وقافية المثل
الثاني : « ج اللّجب ه / ه / ه » وقافية المثل الثالث :
« يجري : ه / ه / ه . . »^(٣٠)

ولن ندخل في تفاصيل حدود القافية ، وجوازاتها ،
وعيوبها ، وأشكالها . . إنما الذي يهمنا من هذه الدراسة أن

(٣٠) العروض الواضح د. ممدوح حقي ص (١١٥) ط (١٤) دار الحياة بيروت ١٩٧٠ .

ندرك أن القافية : جزء إيقاعي خارجي متمم للوزن ،
ومساهم في ضبط نهايات الأبيات ، فحد الشعر هو :
« الموزون المقفى . . »^(٣١) والقافية تضبط نهايات الأبيات
محددة ، كأن الشاعر ينتهي عند شاطئ البحر ، لبدأ
انطلاقته من جديد في تتابع مستمر وهو ما نجد أثره في
اللغة أيضاً « وقفوت الأمر : اتبعته . . »^(٣٢) .

فالقافية ترنمة إيقاعية خارجية ، تضيف إلى الرصيد
الوزني طاقة جديدة ، وتعطيه نبراً ، وقوة جرس ، يصب
فيها الشاعر دقته ، حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من
جديد ، كمن يجري إلى شوط محدد ، حتى إذا بلغه ،
استراح قليلاً لينطلق من جديد . . وقد نسبت قصائد
بأكملها إلى روي القافية « وهو الحرف الأخير . . » فقليل :
لامية العرب ، وبائية النابغة ، وميمية زهير ، وسينية
البحري ، وميمية البوصيري ، وهمزية شوقي .

القافية إذن :

- ١ - إيقاع خارجي منتظم . .
- ٢ - تشكل انتهاء وحدة البيت . .

(٣١) وهو قيد الشعر عند الدارسين قديماً وحديثاً.

(٣٢) العروض وموسيقى الشعر ص ١١٦ .

٣ - تضيف تنوعاً إلى الطاقة الإيقاعية الشعرية ..

٤ - تعين الشاعر على التابع ، وصبّ انفعالاته .. وتجديد نشاطه ..
وعمل الخليل في القافية كعمله في غيره تحليلي استقرائي ، وهو يطبق ما يجده في الشعر العربي ..
كما أنه محور عمل الدارسين من بعده شرحاً وتفصيلاً ..

* * *

والعروض والقافية قيمتان خارجيتان تتناولان الإطار الخارجي للكلمة الموقّعة الموزونة ، لا يتدخلان في طبيعة تركيب هذه الكلمة ، ولا في التناسب بين حروفها وأصواتها من جهة ، وبينها وبين ما يجاورها من الألفاظ ، حيث تتعانق الأصوات متلازمة ، متوافقة ، منسجمة في إطار نسيج الكلمة ، وتتوافق مع ما يحيط بها في تناغم ، وإيقاع داخلي دقيق ، يشي بجرسها ، ويضيف على القصيدة وقعاً معيناً ، قوةً وسمواً ، أوليناً ودعة .. هذا ما لم يتناوله الخليل في إيقاعه الخارجي ، لأنه كان مولعاً بالتحليل والتركيب ينظر إلى كلمة « مُستظرفات » مثلاً (ه / ه / ه // ه

(ه /) ، فـراها في وزن « مستـشـرـزاتٍ » (ه / ه / / ه / ه) مع ما بينهما من تباعد في جمال اللفظ ، فكلمة « مستـشـرـزاتٍ » فيها من تقارب الحروف ، ما يصعب نطقه ، ويستثقل أدائه ، مع ما للأولى من رونق وبهاء ، فالهم عند الخليل ، أن يصل إلى استنباط قيم خارجية ، تُقيدُ ، وتُحصِرُ ، وتُضبطُ الكلمات الموقَّعة ، وتضعها في قوالب جاهزة ، فُصِّلَتْ على مقدارها طولاً وقصراً ، دون النظر إلى اعتبارات الأناقة ، وجمال الوقع ، وعذوبته في السمع ، وأثره في النفس . . مما يتصل بالجانب التذوقي ، الأمر الذي جعل هذا الباب يندرج في أبحاث البلاغيين ، وهو في طبيعته الإيقاعية ، ألصق بباب « الإيقاع الشعري » لما يحمل من طاقة اللفظة الداخلية ، وقدرتها على استيعاب الذبذبات والإيحاءات الشعرية والنغمية . . وسوف نتناول هذه النقطة بشيء من التفصيل في الفقرة اللاحقة . .



(٣)

الموسيقى الداخلية في الشعر العربي :

« الإيقاع الداخلي » :

والموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة ، بما تحمل في تأليفها من صدئٍ ووقعٍ حَسَنٍ ، وبها لها من رهافة ، ودقة تأليف ، وانسجام حروف ، وبعْدٍ عن التنافر ، وتقارب المخارج ، وهو عند البلاغيين - يندرج في باب « فصاحة اللفظ » وقد انتهوا إلى قواعدٍ في دراستهم لها أهمها :

- ١ - خلوصها من تنافر الحروف ، لتكون رقيقة عذبةً ، تخفُّ على اللسان ، ولا تثقل في السمع . .
- ٢ - خلوصها من الغرابة ، وألفتها للاستعمال .
- ٣ - خلوصها من الكراهة في السمع . . «^(٣٣) .

(٣٣) جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي، مجلد (١) ط. خامسة ص ٧ و ٢٢ بتصرف .

أما مثال الأول فقول امرؤ القيس :

غدائره مستشزراتٌ إلى العلا . .

ومستشزرات = مرتفعات .

وقول بشر بن عوانة :

كأنى هدمت فيه بناءً مُشمخراً = عالياً ، سامياً .

وأما مثال الحوشي الغريب الكريه في السمع . .

فقول المتنبي :

كريم الجِرْشَى شريف النسب . والجِرْشَى : النفس

وأما مثال عدم ألفتها للاستعمال مع ثقلها على اللسان

فقول أعرابي :

تركت ناقتي ترعى الهُجْجَع . . . (وهو نبات بري)

فالأمثلة المتقدمة توضح أثر قرب المخارج ، وتنافر

الحروف، على حُسْنِ تقبُّل اللفظة في السمع ، وعدم مجافاته

إياها . . « المُسْتَشِزَرَاتُ - مُشْمَخَرًا - الهُجْجَع . . » .

كما أن لغرابة اللفظة ، وبعدها عن الاستعمال في الواقع

الأدبي المألوف ، أمرٌ تمجُّه النفس ، ويأباه الطبع^(٣٤) . .

ويمكن أن نجد في الأمثلة المتقدمة ، والقواعد المصاغة

لها جامعاً مشتركاً هو :

عدم توفر الإيقاع الصوتي المنسجم داخل نسيج الكلمة

(٣٤) المصدر نفسه (٧ - ٢٢) بتصرف

الواحدة « اللفظة » ، وبالتالي كراحتها في السمع ، وعدم تقبلُ الأذن الرهيفة وقَعَهَا . . هذا في دراستهم للفظـة الواحدة .

أما الفصاحة في الكلام « الألفاظ المركبة » فقد ذكر البلاغيون لها قواعدَ يهمنّا منها « مايمس الجانب اللفظي الإيقاعي » دون أن ندخل في حساب دراستنا تفصيلات تتعلق بأمور منطقية تركيبية . . « الفصاحة في الكلام - عندهم - خلوصه من تنافر الكلمات مجتمعة كقول حرب بن أمية :

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرُ

وليس قرب قبر حرب قَبْرٌ^(٣٥)

فإن تجانس « البناء اللفظي » للكلمات المتجاورة أدّى إلى اضطراب ، وعدم تساوق في التركيب الصوتي للبيت ، مما جعله صَعْبَ الانقياد ، وَغَرَّ المسلك ، مع وضوح ألفاظه . وعذوبة التركيبة اللفظية الواحدة . .

وقد ساق عبد القاهر الجرجاني ، في كتابه « أسرار البلاغة » أروع النماذج الفنية ، الغنية بالطاقة الإيقاعية الداخلية ، وأسهب في تفصيل هذه القيمة الجمالية في الشعر ، وخيرُ نموذج قَدَّمَهُ قَوْلُ الشاعر :

(٣٥) انظر جواهر البلاغة للهاشمي ص (٧ - ٢٢)

فَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ
وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ ...
شَدَدْنَا عَلَى دُهُمِ الْمَطَايَا رِحَالَنَا
وَلَمْ يُذْرِكِ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحُ
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا
«وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِيحُ»
وَقَدْ وَقَفَ طَوِيلًا عِنْدَ الشَّطْرِ الْآخِرِ مِنَ الْبَيْتِ الثَّالِثِ ،
وَأَدَارَهُ ، وَقَلْبُهُ ، وَاسْتَكْنَهُ مِنْهُ أَسْرَارُ الْبِنَاءِ اللَّفْظِيِّ ، وَجَمَالَ
الِاسْتِعَارَةِ ، وَهُوَ يُعَدُّ فِي هَذَا الْمِيدَانِ مُجَلِّيًا لَا تَجِدُ لَهُ نَظِيرًا بَيْنَ
عُلَمَاءِ الْبَلَاغَةِ ، الَّذِينَ مَضَغُوا الشَّعْرَ ، وَتَذَوَّقُوا حَلَاوَتَهُ ،
وَجَمَالَ جَرَسِهِ ، وَرَوْعَةَ غَنَائِهِ^(٣٦) وَقَدْ تَلَمَّسَ حَازِمُ الْقُرْطَاجَنِيِّ
الْمَوْسِيقَى الدَّاخِلِيَّةَ بِقَوْلِهِ : « فَمَا ائْتَلَفَ مِنْ أَجْزَاءٍ تَكْثُرُ فِيهَا
السَّوَاكِنُ فَإِنَّ فِيهَا كَزَاةً وَتَوْعُرًا ، وَمَا ائْتَلَفَ مِنْ أَجْزَاءٍ تَكْثُرُ
فِيهَا الْمُتَحَرِّكَاتُ فَإِنَّ فِيهِ لِدَوْنَةً وَسِبَاطَةً . . »^(٣٧) فَهُوَ يَشِيرُ إِلَى
النَّاحِيَةِ الصَّوْتِيَّةِ ، وَمَا لِلْحَرَكَاتِ مِنْ دَوْرٍ فِي التَّنْغِيمِ وَالنَّبْرِ .
وَلَكِنَّهُ يَتَعَسَّفُ فِي التَّقْيِيدِ ، إِذْ لَا يُمْكِنُ التَّحْكُمُ بِالْحَرَكَاتِ
وَالسَّكَنَاتِ فَهِيَ تَتَوَالَى فِي نَسَقٍ مُحْكَمٍ ، وَدُونَ تَعَمُّلٍ وَتَكَلُّفٍ
مِنَ الشَّاعِرِ ، لِأَنَّهُ لَوْ عَمِدَ إِلَى ذَلِكَ لَوَقَعَ فِي التَّزْوِيقِ

(٣٦) انظر أسرار البلاغة ص ١٦/١٧ بنصرف .

(٣٧) انظر العروض وموسيقى الشعر العربي د. محمد علي سلطاني ص ١٧ .

أرهقت ، وأذلت الشعر العربي ، وقيدت انطلاقته الإيقاعية
السَّمْجَةَ . . فقد انطلق البحري في سينيته على سجيته ،
وأطلق العنان لطاقته الإبداعية ، فخرجت قصيدته أنغاماً
شعرية هامسة ، لاتزال صداها ترن بعذوبة ، وجمال وقع ،
ولدونة تعبير :

صُنْتُ نفسي عما يَدْنُسُ نفسي
وترفعت عن جدا كُلِّ جَبَس

وتماسكت حين زعزعني الدهر
التماساً منه لتعسي ونكسي
يقول الدكتور شكري عياد :

« ثَمَّةٌ قِيمٌ موسيقية لحروف المدِّ ، وثَمَّةٌ علاقات بين هذه
القيَمِ ، تُحدث تأثيراً نفسياً ، شبيهاً بالتأثير الذي يحدثه
لَحْنٌ موسيقي ، وإن كان الأمرُ في الشعر أخْفَى منه في
الموسيقى » .

« والحق أننا نستطيع أن نفترض مطمئنين أن الشاعر في
أي لغةٍ من اللغات ، يحس بالعلاقات الهرمونية بين هذه
الحروف . . »^(٣٨) .

فالعلاقة بين الشاعر ، والنغم الشعري ، والإيقاع
الذاتي للفظ الواحد والألفاظ المتعانقة ، علاقة أخفى من

(٣٨) العروض وموسيقى الشعر العربي ص ١٦

أن تحذرها القيم الصارمة والتحديدات الدقيقة ، والمقاييس
الثابتة ، وهذا لا ينفي دراسة ، صوتية جادة لهذا الجانب
الغزير المتدفق أبداً ، بقوة الطاقة الشعرية المبدعة ، وقدرتها
على الانطلاق بدفق ، وحيوية وتآلق ، حيث تعطي اللفظة
بجَرسِها المتوافق مع انفعالات الشاعر وعواطفه ، خفوتاً
وليناً ، وصخباً وضجة ، وهياجاً وحماساً ..

والإيقاع الداخلي ينساب في اللفظة والتركيب فيعطي
إشراقة ، ووقدة ، توميء إلى المشاعر فتجليها وتحسن التعبير
عن أدق الخلجات وأخفاها ، « فالإيقاع انتظام موسيقي
جميل ، ووحدة صوتية تؤلف نسيجاً مُبتدعاً ، يهبه الشاعرُ
المفنُّ ، ليعث فينا تجاوباً متماوجاً ، هو صدى مباشرُ
لانفعال الشاعر بتجربته ، في صيغة فذة ، تضعك أمام
الإحساس في تشعب موجاته الصوتية في شعاب النفس »
« وهو حركة شعرية ، تمتد بامتداد الخيال والعاطفة ، فتعلو
وتنخفض ، وتغنّف وتلين ، وتشتد وتترقُّ ، وتحلّق في قوة
الرعد وهديره ، وزمزمة الإعصار وبأسه ، وترين في هدوء
الزاهدين ، ودعة الحُمَلائن ، وخنوع الصاغرين .. تشدو
مع البلابل في أنسام الصباح ، فتحاكي الطُهر نقاءً .
وصفاءً لفظ ، وبراعةً نغم ، ويُسرُّ مُتَنَاولٍ ، وينغمس مع
النور في غلالة عامرة بالإشراق ، زاهية ، طافحة بالألق ،

ترفُّلٌ ، في حُلُلِ الفجرِ وانية ، مُتضمِّخةٌ بالشعاع . . . »
وهو موجةٌ « صوتية داخلية في صميم البناء الإيقاعي
للشعر ، تسير سيرَ الشاعر ، وتردّد صدى أنفاسه ، وتُلَوِّن
رؤيته بجمال أصدائها فترسم من خلال نغمها أجمل لوحة
شعرية . . . »

ودور الشاعر في خلق هذا الإيقاع الداخلي ، هو دور
الصانع الخاذق ، والجوهري الخبير بمادة صياغته ، العالم
بالأسس البنائية في التركيب الشعري الخلاق ، فهو باعث
سرِّ النغم ، ينبش غوره ، ويصل أعماقه . ويستكنه دُرَّةُ بما
أوتي من مقدرة على الغوص ، واستنباط أسرار النغم في
الكلم ، فهو « يضع يده على البريق الخاطف » والإشعاع
الموسيقي الخصب ، ينتقي ألفاظه ببراعة ، يُلْمُّ شواردها ،
ويرد نوافرها ، وقديماً .

قال المتنبي :

أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جرّاءها ويختصم
فهي تأتيه طواعية ، وقد يقتسرهما ، ويعتصر طاقتها ،
فتفيض من بين أنامله سحراً ، مستبصراً بحاسة رقيقة
تلتقط « أدق الذبذبات ، وأعذب الاهتزازات ، يأنس
بالأليف ، فيناغيه ، ويداعبه ، ويحيا في أعطافه الوردية

الناعمة ، وينفر من الحوشي الغليظ إلا إذا تكلف فكان نظاماً ، بعيداً عن روح الشعر^(٣٩) .

والشاعر في كل ذلك يوازن ويقيس ، ويعرض عليها موجاته الانفعالية ، فيتخير لها ما يحملها طاقة التعبير ، بما تختزن اللفظة في داخلها من قدرة .

فعمل الشاعر عمل واع منظم ، ولكنه بعيد عن التكلف ، واعتساف القول وتعمله ، إنه يستند إلى مخزون هائل ، ومستودع عظيم من المقدرة على صياغة القوالب الشعرية ، وحسن التخير ، وجمال التهذيب ، والصقل ، ولكنه إذا أسرف في الزحرفة ، أضاع الجوهر ، وأفقدنا التأثير ، بنماذجه المحنطة إذ ذاك . . فالألفاظ أوعية جميلة ، تحتضن الهمسات والأنات ، وتحشد الثورة والهباج « بما تختزن في ذاتها من ظلال ورؤى وإشعاع . . والشاعر الحق يدرك أبعاد الكلمة ، وسحرها ، وهو إذ يتخيرها يهبها من

ذاته طاقة جديدة ، وطعماً هو جزء من كيانه ، وشيء من إحساسه ، وبعض من نبضه ، وهو في مزجه - في عملية الخلق والإبداع بين هذه الأطياف المشعة من الكلمات ، يقف موقف المِفَنِّ البارِع من الأصباغ والألوان ، يمزج

(٣٩) لاحظنا ذلك عند المتشي في استخدام الألفاظ المستكرهة .

بريسته الأطياف النغمية والشعورية في ائتلاف وتناسق يكاد بعضها يعانق بعضاً . . . » .

ولا يعني هذا بحال أن يطمئن الشاعر إلى عمله ، فلا ينصرف إلى صقله ، وإعادة النظر في تشذيب مفرداته ، وتهذيبها ، وحسن صياغتها ، ووضع كل لبنة في موضعها من بناء البيت أو المقطع في القصيدة ، وقد كان الشعراء المطبوعون من أمثال (أوس بن حجر وزهير وكعب والخطيئة) يديمون النظر ، ويحسنون التأمل حولاً كاملاً في نسيج القصيدة ، وهي ظاهرة جديرة بالالتفات لعراقتها (منذ أكثر من أربعة عشر قرناً) .

فالعامل الشعري عملٌ واعٍ منظم ، وإن كان الإبداع يستمد من المخزون العميق ، الغزير الدافق للشاعر ، ما يعينه على التعبير الرشيق .

هذه هي الطاقة الإيقاعية الداخلية للشعر العربي ، يجب أن تُدرج في باب (الإيقاع الشعري) وأن تعزوله أبحاث جادة متعمقة ، تتناول تاريخه ، وأساسه ومقاييسه ، التي لا تعز على الضبط والحصر . . وهو ميدان ذوقي فسيح ، ومرتاد جليل . .

* * *

خلاصة

: نتائج البحث :

أبرز ما يمكن أن نخلص إليه من نتائج البحث :

١ - وجود نماذج إيقاعية أولى ، تعد البدايات الوزنية في الإيقاع ، وهي مرتبطة بحياة الصحراء ، وقصة الارتحال في طلب الرزق من جهة « كالحداء ، والنصب ، والركبانية » ومرتبطة من جهة أخرى بحياة العرب الفكرية والعقائدية « كالقلس ، والتغبير ، والتهليل » أما الرجز فإنه يمثل الصورة الإيقاعية الأكثر تطوراً ووضوحاً . . وقد درسنا القيمة الإيقاعية لهذه النماذج ، وما فيها من خلل وزني ، واضطراب إيقاعي متفاوت . .

٢ - هناك بؤن واضح بين أرقى هذه النماذج الإيقاعية ، وهي الرجز ، والقصيدة العربية الجاهلية ، في النضج الإيقاعي ، والمنهجي ، والمضمون الشعري ، مما يؤكد وجود مرحلة وسطى ضاعت ولم تصل إلينا فيما ضاع من الشعر العربي . .

٣ - النضج الإيقاعي المتمثل في القصيدة الجاهلية ، بوفرة غناها الإيقاعي . .

- ٤ - كونها نموذجاً دراسياً تناوله الخليل . .
- ٥ - دراسة نظرية الخليل :
- آ - الدراسة التحليلية والتركيبية ، واعتماده عنصري الاستقراء والاستنباط . .
- ب - الدراسة المقطعية في نظريته وتطبيق الدراسات الصوتية الحديثة عليها ، والخروج بنتيجة هي « اضطراب الجانب المقطعي عند الخليل ، وإغفال دور أبعاد الأصوات في التكوين المقطعي الأدبي . . »
- ج - عدم استيعاب الخليل التراث الشعري كله لأمرين :
- ١ - عدم وصول التراث كله إليه . .
- ٢ - عدم قدرته على الإحاطة بكل ما هو موجود . .
- د - دراسة عمله في الزحافات والعلل ، ودورها في إغناء الإيقاع . .
- هـ - دراسته للدوائر العروضية . .
- و - دراسته للقافية ودورها في التنويع الخارجي للأيقاع . .
- ز - إغفاله للإيقاع الداخلي في الشعر ، ودراسة هذا الجانب بشيء من التفصيل . .

فهرس المراجع

- ١ - أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، دار المنار ، ط. خامسة عام ١٣٧٢ هـ .
- ٢ - الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس ، دار الطباعة الحديثة ط. خامسة ١٩٧٩ م .
- ٣ - البنية الإيقاعية في الشعر العربي ، د. كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ط ٢ ١٩٨١ م .
- ٤ - البيان والتبيين للجاحظ عمرو بن بحر ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان .
- ٥ - تاريخ الأدب العربي ، أحمد حسن الزيات ، دار الحكمة ، بيروت ، لبنان .
- ٦ - حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب ، د. أمجد طرابلسي .
- ٧ - سفينة الشعراء ، محمود فاضوري ، ط. ثالثة ، مكتبة الثقافة ، حلب ١٩٧٩ م .
- ٨ - سر الصناعتين « الشعر والكتابة » لأبي الهلال العسكري ، نشر الشركة اللبنانية ، بيروت ، لبنان .
- ٩ - صناعة الكتابة ، د. أسعد علي ، ط. أولى «ضمن مجموعة» .
- ١٠ - العروض وموسيقى الشعر العربي ، د. محمد علي سلطاني ، ط. أولى جامعة دمشق ١٩٨٢ م .

١١ - العروض الواضح ، د. ممدوح حقي ، دار الحياة ، بيروت ، ١٩٧٠ م .

١٢ - علم اللغة ، د. علي عبد الواحد وافي ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط . السابعة .

١٣ - الفن والشعور الإبداعي ، غراهام كولير ، ترجمة د. منير الأصبحي ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨٣ م .

١٤ - الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط . الثالثة .

١٥ - القاموس المحيط ، الفيروز آبادي ، ط (بلا)

١٦ - القيان والغناء في العصر الجاهلي ، د. ناصر الدين الأسد ، دار المعارف ، ط مزيدة ومنقحة .

١٧ - لسان العرب ، لابن منظور المصري ، المجلدات (٢ و ٢٤ و ١١) ، دار صادر بيروت ، لبنان .

١٨ - مدخل إلى اللسانيات ، رونالد إيلوار ، ترجمة د. بدر الدين القاسم ط . جامعة دمشق ، ١٩٨٠ م .

١٩ - مدخل إلى علم اللغة د. محمد فهمي حجازي ، دار الثقافة ، القاهرة ، ط . ٢ ، ١٩٧٨ م .

٢٠ - محاضرة حول نشأة الرجز ، د. عبد الحفيظ السطلي ، جامعة دمشق ، دراسات عليا ، ١٩٨٣ .

٢١ - المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي ، د. عز الدين اسماعيل ، دار المعارف ، ط . ٢ ، ١٩٨٠ م .

٢٢ - مصادر التراث العربي ، د. عمر الدقاق ، ط . ١ ، ١٩٨٠ م .

- ٢٣ - المنهج الصوتي للبنية العربية ، د.عبد الصبور شاهين ، ط ١٩٨١ م .
- ٢٤ - نشأة الوزن عند العرب ، د.عبد المجيد عابدين ، ط مستقلة ، وقد نشرت ضمن مجلة المجمع العلمي العربي ، دمشق .
- ٢٥ - نظرية الأدب ، أوستن دارين ، ترجمة محي صبحي ، ط. أولى ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب .
- ٢٦ - نقاد الأدب ، جورج واتسون ، ترجمة د.عنايد اسماعيل وآخر ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد .
- ٢٧ - وحي القلم ، مصطفى صادق الرافعي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان .
- ٢٨ - دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٧٨ م .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
* مقدمة	٥
* الفصل الأول	
مراحل الإيقاع الشعري	
١ - أنواع الإيقاع الشعري	١٢
أ - الحداء	١٢
ب - النصب	١٦
ج - الركبانية	١٨
د - القلّس	٢٠
هـ - التهليل	٢٦
و - التنفير	٢٩
ز - الرجز	٣١
٢ - القيمة الإيقاعية للأشكال الوزنية المتقدمة	٣٥
٣ - استواء الوزن في القصيدة العربية	٣٩
* الفصل الثاني	
الدراسة التحليلية للإيقاع الشعري	
* خاتمة	
١ - وقفة عند الخليل ونظريته في التطبيق العروضي	٤٦
٢ - أسس نظرية الخليل	٥٠
أ - المقطع والوزن	٥٢
ب - الموسيقى الخارجية	٦١
٣ - الموسيقى الداخلية في الشعر العربي	٧٤
٨٣	

الإيقاع في الشعر العربي

«بحث يتناول بالدراسة والتحليل مراحل
الإيقاع وتطوره في الفن الكلامي عند العرب
بدءً بالإيقاعات الوزنية الأولى: القلّس
والركبانية والتغير والحذاء والرجز... وانتهاءً
بالقصيدة الكاملة في وزنها وقافيتها، ووقوفاً
عند نظرية الخليل تحليلاً ونقداً وإضافة، في
رؤية موضوعية موثقة... ودراسة لبنية
الإيقاع ولبناته الأساسية، وموسيقاه
الداخلية...»



دار الحصاد للنشر والتوزيع

دمشق - بزمكة - جانب سانا هـ: ٢٤٦٣٢٦